Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno XIII

N. 129 | Luglio 2024 | ISSN 2431 - 6739

“Oggi voglio stare spento. Buone ferie” (Luglio 2024) di Massimo Pellegrinotti

diaridicineclub@gmail.com

Festival

Cannes 2024: cambiare tutto perchè nulla cambi

Àngel Quintana

Se l'edizione 2023 del Festival di Cannes si aprì con i migliori auspici per le grandi novità presentate, facendo emergere perfino il ritorno di vecchi registi colpiti da energie nuove con un'idea di cinema orientata al futuro, viceversa l'edizione del 2024 del festival è tornata a riproporsi come una cinematografia ancora troppo ancorata ai vecchi schemi del passato. L'inaugurazione del festival si è aperta con il film *Le deuxième acte* di Quentin Dupieux, caratterizzato da una trama in cui i personaggi si muovono da protagonisti all'interno della storia di un film che essi stessi stanno recitando, fino a proseguire in parallelo sulle vicende che li vede coinvolti nella vita reale al difuori del palcoscenico. Quentin Dupieux ha innato un umorismo tutto suo incentrato sui paradossi dell'assurdo, caratterizzati anche in quest'opera in modo molto ironico sebbene in termini assai profondi e riflessivi. Dupieux si concentra sul fatto che la vita non può mai essere vissuta come un sogno, mentre invece deve essere considerata come un insieme di istanti sovrapposti, non regolati da alcuna volontà specifica che li abbia determinati. E' l'intelligenza artificiale la vera protagonista del film di Dupieux, opera contraddistinta dalla modificazione di scene artefatte mediante il banale utilizzo degli algoritmi, figlie cioè di una macchina programmata atta creare immagini simulate volte a sviluppare una falsificata realtà ancora più ampia. Nella trama del film che si gira all'interno stesso della recitazione sono presenti tutti gli elementi artificiosi dell'opera di Dupieux, che rivelano come una volta concluse le riprese, quando tutti gli attori in teoria avrebbero dovuto iniziare a vivere la loro vita normale, lo stato di finzione cinematografica continua nella loro realtà individuale attraversando una condizione umana terrificante. Come a dire, l'uomo comune dopo essersi reso ridicolo nelle scene delle immagini recitate, risulta da queste intrappolato fino al punto da assorbirle per una condizione tale che non sia più l'arte che imita la vita, ma è la vita stessa che si adegua a scimmiottare l'arte. Il tema che Dupieux pone è quello dell'arte che in quanto tale ha cessato di esistere. E allora, la domanda. Fino a che punto la minaccia dell'intelligenza artificiale può trasformare il cinema rispetto alla sua autentica espressività, mettendone in discussione perfino il suo futuro?

Un buon numero di film proposti in questa edizione del Festival di Cannes ha gettato le basi per uno sguardo interessante verso questo nuovo futuro, considerandolo nel suo momento più particolare di riconversione dell'immagine in quanto tale, proiettandola in un nuovo spazio minaccioso che l'intelligenza artificiale sta occupando, nel quale le immagini realizzate sono prive di una reale loro autenticità.

Di fronte a questo scenario, sembra quasi che oggi una particolare cinematografia sia molto più interessata a dimenticare le radici del proprio passato, con autori che la ripropongono in modo compiacente, piuttosto che far avanzare un'idea del mondo già sviluppata dal cinema negli ultimi anni. In alcuni casi ci si trova di fronte a una precisa impellente condizione orientata a demistificare vecchie impostazioni, compreso quelle di spingere sul sentimento della paura pur di cancellare i riferimenti del passato. In altri casi, sembra necessario compiere un processo di contrizione e revisione del tempo trascorso per facilitare un cammino più cosciente verso questo futuro incerto.

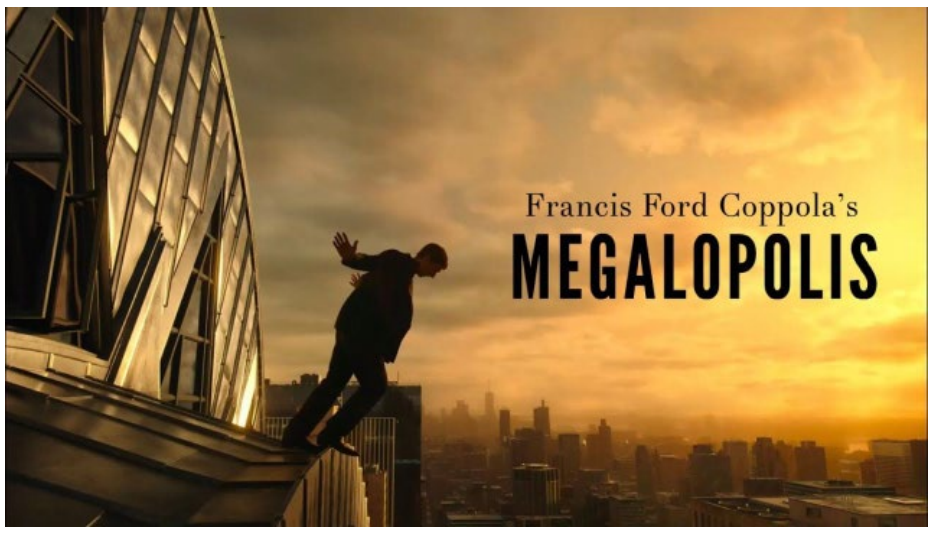
Il ripiegamento sul passato è stato assai presente in molti dei film del festival, contrassegnato in questo dalle proposte dei vecchi registi raccontando delle loro crisi personali, ma anche di quelle dei nuovi autori propensi a fare un cinema concreto al passo con i nuovi tempi.

A differenza della precedente edizione, i vecchi registi ottuagenari non si sono confrontati col presente apparendo indecisi di fronte a un cinema che non è più nelle loro corde, così sono sembrati Francis Coppola, Paul Schrader, David Cronenberg, Kevin Costner e qualche altro ancora. Per un altro verso, altri cineasti più giovani di loro hanno cercato nelle incursioni sul tempo passato un modo per reinventarsi: valgano come esempio Jia Zhang-Ke, Jonás Trueba, Kirill Serebrenikov, Quentin Dupieux, Leos Carax, Miguel Gomes, Jacques Audiard, Ali Abbasi, Christophe Honoré e Arnaud Desplechin.

In alternativa a queste due schematiche tendenze, si sono notati altri registi che hanno caratterizzato la visione del passato come un tempo pieno di errori che dovrebbero essere dimenticati. Errori che hanno a che fare, ad esempio, con gli abusi di un patriarcato che ha trasformato le donne in immagini astratte. Verso questa ulteriore tendenza ci sono autrici e autori come Coralie Fargeat, Jessica Palud, Agathe Riedinger, Magnus Von Horn, Payal Kapadia, Mohammad Rasoulof o Laetitia Dosch.

Per comprendere l'importanza di questo raffronto, è utile prendere come esempio l'opera paradigmatica *Megalópolis* di Francis Ford Coppola, film ignorato dal cosiddetto *tribunale del gusto* di Cannes. In *Megalópolis* riemergono tre idee che attraversano tutta la filmografia di Francis Coppola: l'America, il tempo che passa e il potere messianico della creazione. *Megalópolis* funziona come proposta provocatoria,

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

molto interessante per analizzare ciò che resta delle ceneri della Nuova Hollywood. L'America appare l'Impero, come lo fu Roma al suo tempo. L'America come Roma viene vissuta da una società che vive nell'opulenza dello spettacolo e che voleva la sua Repubblica, i suoi dei e la sua mitologia. A Roma tutto finì divorato, così come ci si aspetta adesso che sia l'America ad essere divorata dalle sue stesse ambizioni. Il tempo non è quello della Storia, ma quel che il film fa risaltare è sempre un tempo soggettivo che, a volte, saltella temporalmente in modo curioso, altre volte esso si dilata in un'attesa infinita, altre volte ancora si ferma lasciando il posto ad altre forme temporali fino a rimandare a un nuovo futuro, quello dell'utopia. L'intero film evidenzia la presenza di tanti orologi con un'acronia, cioè con scene senza connessioni temporali, portata a distruggere tutte le idee distopiche. Nel film occupa un posto di rilievo l'idea del creatore pretenzioso che intende l'arte come una religione dalla quale si può partire per arrivare all'utopia. *Megalópolis* ci parla dell'artista come fosse un architetto, ci rimanda all'idea che l'America sia passata dall'essere l'America dei grandi spazi vergini e delle distinte comunità di cui parlava Ralph Waldo Emmerson, all'America dell'architettura, dal design razionalista, di quell'America che ha la pretesa di trasformare la superficie urbana in una sfida costante agli dei, come se la Torre di Babele fosse ancora da erigere. L'idea dell'artista come architetto rimanda a un altro tassello chiave del pensiero americano, ma in cui la sublimazione dell'artista in Dio si avvicina a un'idea fascista legata all'ambizione umana: il pensiero di Ayn Rand, che preconizzava come il capitalismo potesse essere l'unico sistema economico possibile per consentire agli esseri umani di raggiungere la loro migliore condizione economica usando la fredda razionalità.

La scrittrice e filosofa russo-americana Ayn Rand (1905 - 1982), sostenitrice dell'individualismo e dell'egoismo razionale, scrisse il romanzo *La fonte meravigliosa* (1943), che King Vidor adattò in un suo film. Questo romanzo racconta la battaglia di un architetto per mettere in pratica ciò che il pubblico aspirava ad avere come idea di architettura moderna e razionale, facendolo attraverso un gruppo di potere incentrato sul culto della tradizione e dello stereotipo. Il personaggio di Cesare Catilina in *Megalópolis*, impersonato da Adam Driver, è l'artista che funge da vero alter ego di Coppola. Il cineasta riesce a distruggere la vecchia Hollywood per fondare la nuova, costruire un ambizioso impero cinematografico in cui il cinema può rappresentare l'utopia della fine del XX secolo. Ma cosa succede quando l'impero inizia a disgregarsi? Cosa succede quando quel mondo razionale si frantuma? Cosa succede quando gli dei non hanno più risposte da dare agli umani in quell'America post-capitalista? *Megalópolis* ci parla della necessità di costruire un mondo migliore a partire da un'utopia folle che deve essere in grado di eccedere, in cui la distruzione lascia il campo alla costruzione di un mondo in cui gli ambienti chiusi, che Giambattista Piranesi (1720-1778) progettò come allucinazioni utopiche, lasciano il posto ad altri luoghi più abitabili in cui lo spazio urbano si trasforma in parchi razionali e l'acciaio lascia il posto ad ambienti vivibili. Nell'America della decadenza, l'artista può rappresentare un essere demoniaco come lo fu la figura di *Limonov*, nel film girato da Kirill Serebrenikov, rappresentando il lato oscuro dell'America della fine degli anni Settanta e trovando nella figura di questo artista maledetto l'immagine perfetta a rappresentare il male. Quest'America monumentale è la stessa che Ali Abassi ci mostra in *The Apprentice* nella quale un giovane Donald Trump trova il suo maestro imparando a scalare la politica costruendo le sue *torri di Babele*.

Nel caso di Paul Schraeder il futuro appare poco chiaro. Il regista creatore di *Oh Canada!* vede la morte avvicinarsi. Nel suo film la confessione non finisce con il disvelamento del torturatore, ma solo con il mostrare un essere umano privo di qualità che ha vissuto gli anni della rivolta come una sconfitta permanente, eludendo tutti i compromessi vissuti. Il film è costruito come una sorta di gioco della memoria per raccontare la storia di Leonard Fife (Richard Gere e Jacob Elordi), che cerca di allontanarsi dal suo passato scappando in Canada. E' la storia di una persona che da giovane fu invischiata nelle convulsioni del '68, manifestandosi come un codardo, un seduttore instabile e traditore in tutte le sue relazioni amorose. Leonard Fife ebbe un figlio che abbandonò in un momento della sua vita per andare a Cuba, ma si arrestò in Florida per presentarsi a un reclutamento del servizio militare, dal quale per via della sua codardia viene espulso. Successivamente, dal suocero gli fu offerta la possibilità di trovare un lavoro ma per il quale si dimostrò totalmente disinteressato. Leonard finisce ad insegnare in una università del Maine, vicino al confine col Canada, per diventare un professore dedito a sedurre le sue studentesse. La sua vita non può classificarsi come una storia esemplare di un militante politico, né può pretendere di rappresentare il fallimento di una generazione. Leonard Fife, come lo scrittore Russell Banks che lo ha ispirato, andò in Canada lasciando tutto dietro di sé per provare a ricominciare da capo la sua vita. La sua scelta di abbandonare gli Stati Uniti non aveva alcun valore politico, neppure aveva il senso di una protesta riferita alle incertezze del suo tempo. Il Canada rappresenta la casa, un semplice nascondiglio. *Oh Canada!* è la cronaca della confessione di un codardo e del suo desiderio di redenzione di fronte alla morte.

The Shrouds di David Cronenberg ci racconta invece la storia di un cineasta di fronte al dolore, il quale riflette sul vuoto rappresentato dall'incerto futuro del cinema a iniziare dalle prospettive del cinema popolare. Karsh (interpretato da Vincent Cassel sorprendentemente trasformato nell'alter ego di Cronenberg) crea un sofisticato cimitero in cui l'interno delle tombe sono predisposte telecamere ad alta definizione,

che hanno quindi la possibilità di scansionare e filmare la lenta decomposizione dei morti. Karsh osserva, dal suo sofisticato punto di osservazione, come in particolare il corpo di sua moglie, morta pochi mesi prima e avvolta in un sudario, si consumi, come la sua carne si decomponga coperta dai vermi. Karsh è un necrofago che manifesta la sua capacità di amare e desiderare con forza il corpo morto di sua moglie, ancora di più a dispetto del suo corpo in vita. Cronenberg disseziona il voyeurismo di Karsh con freddezza, proiettandoci nel meglio del suo cinema. Dopo i primi venti minuti di film, la storia perversa di Karsh inizia a trasformarsi in tanti altri avvenimenti successivi che ne fanno un'opera con dentro tante altre brevi trame possibili. Il suo personale cimitero viene profanato da sconosciuti, facendo scattare un'indagine apposita. Cronenberg trasforma così il suo film in un thriller nel quale avvengono colpi di scena inaspettati, durante i quali il protagonista cerca di scoprire le ragioni della profanazione e della scomparsa dei resti della moglie. Compare nella storia anche una sorella della consorte defunta, che ne prende il posto nei desideri sessuali del protagonista attraverso la trasfigurazione del fantasma del corpo scarnificato della moglie a causa del cancro, sublimato da quello della sorella gemella in vita. Finalmente poi tutto confluisce in un momento speculativo riferito al valore in sé delle immagini, quelle legate al controllo del mondo con i nuovi poteri dell'intelligenza artificiale e degli effetti dell'immagine. Non più come nel suo vecchio film del 1983 *Videodrome*, in cui affrontava il tema della mutazione della carne e della fusione fra tecnologia e uomo, ma ora come visione del mondo in cui tutto viene trasformato in immagine nella più completa confusione tra il mondo dei vivi e quello dei morti. Nel mondo trasformato in immagini, è necessario ripensare a come lo sguardo maschile abbia plasmato l'idea della donna e come questa sia stata proiettata partendo da una falsa idea della bellezza. È perciò interessante confrontarsi con questa idea della bellezza e dell'immagine in tre film molto diversi tra loro, come lo sono *The Substance* di Caroline Fargeat, *Diamant Brut* di Agatha Riedinger e *Parthernope* di Paolo Sorrentino.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedete

In questi film ci sono tre tipi di belle donne, tutte protagoniste trasformate in stereotipi. In *The Substance*, una donna matura, Elisabeth, ha consapevolezza che la sua giovinezza sia svanita e che, come Dorian Gray di Oscar Wilde, provando a sottoporsi a un esperimento cerchi di preservare la sua bellezza. Sperimentando questo, lei prende coscienza di un mondo in cui il culto dell'immagine, la ricerca della perfezione del proprio corpo, viene alimentato dalla società dello spettacolo per trasformarlo in un virus letargico. Coralie Fargeat inizia a girare il film come se si trattasse di una favola minimalista, in cui tutto si svolge davanti a un set chirurgico e freddo. Il film procede attraverso una serie di passaggi, quasi senza dialoghi. Tutti gli uomini che appaiono nella scena – compreso Dennis Quaid – compaiono come personaggi grotteschi, caricature di sé stessi. Dopo due ore di variazioni, la favola diventa un macabro incubo, nel quale esili corpi femminili si trasformano in mostri, tratti apparentemente da un quadro di Francis Bacon, il cui loro desiderio finisce in un bagno di sangue. *The Substance* si conclude davanti al luogo dove si costruiscono i sogni, interrogandosi sul senso dell'edonismo come asse portante della vita e su come su di loro agisca il culto appassionato della bellezza e della giovinezza, quali attrazioni dell'individuo in un mondo in cui la bellezza appare come immagine costruita intenzionalmente per uno sguardo che non deve mai cessare di desiderare.

In *Diamant Brut*, invece, una giovane ragazza aspira a diventare una *influencer* in attesa che le giunga una allettante proposta mediatica. Liane (l'attrice Malou Khebizi) ha diciannove anni e come molte ragazze della sua età appare più preoccupata per il suo corpo che per il suo futuro. L'immagine è tutto per lei, disposta per questo a sacrificare la sua esistenza pur di mostrare il suo corpo meraviglioso nei social network e nell'universo dei reality televisivi. Lei si considera bella e vuole sedurre, compiacere agli uomini, attrarre i suoi fans nei social network, riempire la sua vita di migliaia di like che esaltino il suo prorompente fascino. Le sue unghie sono lunghe e sono state oggetto di un autentico generale apprezzamento. I suoi seni sono voluminosi, i suoi fianchi snelli, per attirare ancor di più l'attenzione si disegna un tatuaggio con alcune stelle. Le sue sopracciglia sono sempre ben disegnate e le ciglia appariscenti. Per dare più rilevanza ai suoi glutei, fa visita a un chirurgo plastico per alimentarli con delle protesi. C'è qualcosa di artificiale nel suo aspetto che può renderla una esca per i reality televisivi. La chiamata al reality trasformerà il suo sogno in un incubo, perchè proprio la sua bellezza finirà per diventare solo uno strumento agli interessi del potere e degli affari.

In *Pathernope* di Paolo Sorrentino, la protagonista è una sirena che attrae gli sguardi mascolini in una Napoli ancorata alla mitologia. Una sirena che nell'incarnazione della bellezza è destinata a diventare una dea, come nell'immagine fondativa della stessa Napoli. Il film *Parthenope* ripercorre alcuni anni della storia di Napoli, benché la società napoletana che in questa storia compare non sia quella comunemente della camorra e neppure quella delle sue strade affollate; è un'altra Napoli quella che appare davanti al suo mare blu, riassumendo il tutto in una unica forma di bellezza. Partenope risalterà come una bella ragazza che vorrebbe incarnare un ideale tutto femminile, visto esclusivamente però sotto una prospettiva tutta maschile. Sorrentino ci mostra, fin dalle prime caratteristiche del personaggio, l'idea di un'Italia prigioniera della sua bellezza, come se il paesaggio generasse di per sé ambienti armoniosi e lineari. Sorrentino ci mostra una Napoli segnata dai suoi rituali e quando cerca di inquadrare questo mondo, come farebbe un antropologo, è attratto dal grottesco tipico del suo stile. Il grottesco gli serve per fissare, come in altre occasioni, un determinato sguardo tutto felliniano. Lungo il percorso dell'opera risalta la morale della favola in cui la donna cessa di essere bella, abbandona ogni tentazione di maternità, accetta la vita della solitudine abbandonando la pretesa della professione nella carriera universitaria come antropologa. E per prima cosa dovrà affrontare la sua bellezza informe nel suo divenire mostro.

Le tre donne protagoniste di questi tre film si sentono intrappolate nella loro stessa ragnatela, cercando vie di fuga con altri modelli di bellezza che non possono che condurle al fallimento.

La falsa idea della bellezza, insieme al lato più perverso del considerare l'artista come un genio, sono gli aspetti che hanno caratterizzato il personaggio di Maria Schneider, che nel suo ruolo del film *Maria* di Jessica Palud ci viene mostrata intrappolata e umiliata dal geniale regista, cioè da un Bernardo Bertolucci che non si rende conto della fragilità della donna che aveva davanti a sè nella macchina da presa. Mentre in alcune società la bellezza femminile viene sublimata e stereotipata, in altre viene nascosta completamente.

Mohammad Rassoulof in *The Seed of the Scared Fig* filma nelle sue riprese video il momento in cui le donne iraniane si tolgono il velo per le strade di Teheran, mentre successivamente vengono duramente represse dalla polizia. Le immagini di questo documentario sono intense e rivelatrici di fatti realmente accaduti. Una parte specifica elaborata della fiction ci fa vedere un padre che si sottomette al potere degli ayatollah fino a disconoscere tutte le donne della sua famigia, confermandoci la necesità di sperare in una cinematografia contemporanea fresca, ripulita con nuove modalità necessarie a valorizzare uno sguardo nuovo verso la realtà vera dei fatti.

"Grand Tour" (2024) di Miguel Gomes

Al fine di rappresentare ancora un nuovo approccio cinematografico volto a scoprire nuove impostazioni attraverso l'immagine, appare interessante sottolineare come alcuni dei momenti più chiari e precisi del festival si siano trovati nei tentativi di rimandi col passato come basi per un cambiamento. Miguel Gomes realizza con il suo *Grand Tour* un'opera davvero folgorante, in cui appaiono una serie di vedute documentarie di Singapore, Bangok, Osaka, Shanghai, con immagini di un passato mitico ricostruite in studio come se un intero mondo perduto volesse dialogare con il presente. Nonostante abbia realizzato un'opera su un viaggio di fuga e di ricerca amorosa, a Miguel Gomes non interessano gli spostamenti del viaggio che compie ma solo la possibilità di poter contemplare i luoghi, come fossero la rivisitazione di un mondo che riprende vita attraverso un sogno ad occhi aperti.

Jia Zhang-Ke gioca anche lui con immagini documentarie, che rimandano agli universi che hanno attraversato in altri anni i suoi lavori precedenti. *Caught by the Tides* funziona come documento e sintesi di un metodo che ha segnato la filmografia di Jia Zhang-ke. *Caught by the Tides* si sviluppa in tre parti ed è girato in quattro anni diversi: 2001, 2006, 2017 e 2022. Il cineasta vuole mostrare la trasformazione della Cina – che è il grande tema della sua filmografia –, ma con essa ci mostra anche la trasformazione dello strumento che ha reso possibile l'immagine nuova che egli da di questo cambiamento, finendo per introdurci in quel

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

futuro nel quale la visione della realtà catturata dovrà confrontarsi con l'altra realtà creata dall'intelligenza artificiale.

Di fronte a un futuro distopico, il cinema è forse il grande fortino a difesa del passato, per il quale è preciso obbligo ritornare per poterlo riesaminare. Arnaud Desplechin col suo film *Spectateurs!* non ha inteso realizzare un ritratto nostalgico sulla vecchia cinematografia dimenticata, bensì quello di sviluppare un saggio sulla funzione che esercita il cinema nei confronti del pubblico. Nel farlo, Arnaud Desplechin colloca la sua esperienza di spettatore al centro di questo suo lavoro. *Spectateurs!* è suddiviso in differenti capitoli in cui si parla della spettacolarità del cinema, del modo in cui esso coglie fatti importanti riferiti, ad esempio, al rapporto tra il cinema e l'amore o alle vicende degli umiliati e degli offesi che hanno attraversato le storie dello schermo. In questo, il regista interroga il cinema per provare a coinvolgere direttamente il ruolo e lo sguardo specifico dello spettatore.

Il gioco fantastico attraverso il cinema ci porta a viaggiare in territori fantasma come fa Chiara Mastroiani in *Marcello Mio* di Christophe Honoré, dove la protagonista si ritrova intrappolata nel fantasma del proprio padre, Marcello Mastroiani, decidendo di trasformarsi nella sua fantasmagorica reincarnazione. L'attrice si converte nel personaggio di Marcello in *Otto e mezzo* di Fellini tra lo stupore dei veri membri della sua stessa famiglia, tra cui la madre Catherine Deneuve, il suo attuale compagno il cantante Benjamin Biolay, e il suo ex compagno l'attore Melvin Poupaud. Lei si aggira anche per le strade di Parigi, dove, come ne *Le notti bianche* di Luchino Visconti, incrocia uno sconosciuto, in questo caso un soldato inglese. O anche genera l'ammirazione da parte dell'attore Fabrice Luchini, che sognava di diventare un giorno amico di Marcello. Nel suo percorso di reincarnazione, Chiara veste i panni dei tanti Marcello, tra i quali il vecchio attore di *Ginger e Fred* in cui partecipa a un reality show televisivo italiano, e nella veste del giornalista de *La dolce vita* con la quale incrocerà Stefania Sandrelli, che su una spiaggia vicino a Roma incontrò in strada come giovane ragazza diventata nel frattempo donna ormai anziana. Nella sua visione fantasmagorica Chiara/Marcello viaggia nel ricordo della sua infanzia, recupera i luoghi visitati con il padre e osserva da figlia l'attore che fu icona di tutto il cinema d'autore, provando a districarsi da tutto ciò alla ricerca della sua specifica individualità. Christophe Honoré parte da una brillante idea, Chiara Mastroiani è impeccabile nel ruolo della trasfigurazione del padre Marcello, caratterizzando un film dal fascino tutto particolare. In Chiara Mastroianni risalta la questione di come sia possibile distaccarsi dall'influenza di un padre così ingombrante. E cioè, come si può vivere un presente essendo assorbiti dalle tracce e dall'eredità del proprio passato?

Nel ritorno verso il passato, a volte emergono sguardi che ci riportano alla figura di vecchi maestri, ripensandoli nel contesto del cinema. Dal 2011 Leos Carax trasforma il suo cinema in una sorta di espiazione personale. Lo schermo lo vede come uno specchio che gli consente di far riflettere il proprio dolore, nella ricerca di una pacatezza che non raggiunge mai pienamente. *C'est pas moi*, il suo ultimo film, è una sorta di ritratto poetico di quello che un tempo lui era, un giovane artista adolescente trasformatosi poi in un maturo uomo realizzatore di immagini audiovisive. Carax esplora il suo passato e cerca indizi per comprendere la sua origine di *enfant du siècle*, figlio del secolo della barbarie. Per portare a termine la sua operazione, Carax pirata la *Histoire(s) du cinéma* di Jean-Luc Godard, copia la sua grafica, imita leggermente la voce rauca di Godard, gioca con l'idea del collage con forme tratte da documentari del passato e le monta con immagini della storia del cinema.

Il cinema del passato inonda lo schermo, parla anche del presente malvagio del XXI secolo e della sua propagazione nel presente. Ci ricorda il cinema del passato come esso ci abbia insegnato a guardarlo, mentre la convulsione di ciò che si vede oggi nel presente non può che condurci alla completa cecità. Il flusso di immagini trasforma *C'est pas moi* in una sorta di requiem per l'attrice Yekaterina Golubeva, sua moglie scomparsa nel 2011. L'immagine di Denis Lavant che corre in una scena di *Mauvais sang* fa svanire la musica di *Modern Love* di David Bowie, mentre suonava il motivo di *Lazarus*, la canzone con la quale David Bowie si approssimava alla morte. Leos Carax conclude parlando della tristezza che comporta l'aver amato una persona ormai morta. Tutto si oscura e l'autoritratto langue, con la promessa che, forse, a un certo punto si incontrerà nuovamente con Annette.

In un altro film sensibile e delicato proiettato alla Quinzaine des cinéastes, *Volvéreis* di Jonás Trueba, si ricerca la figura di un padre, quella del cineasta Fernando Trueba. In un momento centrale del film, il padre della protagonista le mostra due libri del filosofo americano Stanley Cavell: *Può il cinema renderci migliori?* e *Alla ricerca della felicità*. Accanto a questi due libri appare un altro volume di Søren Kierkegaard, *La repetición*. Nei primi due libri, Cavell racconta della commedia americana degli anni Trenta per poi parlare di quello che definì il 'nuovo matrimonio', ovvero l'incontro tra due amanti che rompevano con il loro passato per iniziare un presente a partire dalla materializzazione di una nuova unione più libera della precedente. Ne *La repetición*, Kierkegaard si cimentò su un'opera di carattere biografico in cui, dopo aver vissuto la separazione con la sua amante Regine Olsen e averla poi materializzata nel libro *Temor y temblor*, decise il ricongiungimento con lei superando tutte le indecisioni pregresse. La riproposizione dell'esperienza amorosa viene vista come un passaggio dell'amore perfetto, poiché l'amore che ritorna non affronta più né l'ignoto e né la malinconia di fronte al passato. Jonás Trueba ci parla nel suo film di questa possibilità di ricominciare nuovamente una relazione, di come si possa amare ancora la stessa persona dopo averla già amata in passato. E ci racconta che per rendere efficace tale ritorno, è necessario assorbire la rottura. Questo esempio ci sembra una parabola perfetta di quello che è stato Cannes 2024, in cui il cinema ha attraversato il suo passato cercando una scomposizione, non rendendosi conto che quello realizzato non era altro che una ricerca su se stesso al fine di proseguire un nuovo percorso verso la sua riproposizione, per la quale tutto appare tranquillo e il rischio di fronte all'abisso svanisce. Cannes ha riproposto la sua festa delle vanità, mostrando un cinema di un tempo delle incertezze, finendo di considerare che forse le cose siano magari più semplici di quelle che in realtà appaiono e che, come la massima di Giuseppe Tomasi di Lampedusa ne Il Gattopardo ci suggerisce, se si vuole che tutto resti come è, bisogna che tutto cambi.

Àngel Quintana

**Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis*

"C'est pas moi" (2024) di Léos Carax

Filippo Maria De Sanctis e l'educazione cinematografica nei Circoli del Cinema

È un piacere scoprire che, qualche volta, la storia non è solo passata e che c'è ancora chi fa memoria di coloro che ci hanno preceduto. Per questo, ho salutato con soddisfazione la richiesta di ripubblicare su "Diari di Cineclub" un articolo già apparso nel 2017 su una rivista di pedagogia e dedicato a Filippo Maria De Sanctis, a lungo attivista nei Circoli del Cinema, studioso di pedagogia del cinema e presidente della FICC dal 1963 al 1972. Per me, che studio da qualche anno la storia dell'educazione ai media, la figura di De Sanctis è quella di un luminare di una stagione pionieristica. Per i lettori di "Diari del Cineclub", questa sarà forse l'occasione per ricordare un precursore, ma anche per ripensare alla conduzione dei dibattiti post-filmici alla luce delle teorie di De Sanctis che, condensate nel volume Il pubblico come autore, del 1970, parlano di un modo originale proprio di conduzione dei dibattiti.

Damiano Felini

Tra le decine di casi interessanti che ho incontrato finora in un lavoro di scavo "archeologico" sulla storia dell'educazione *ai* o *con i* media[1], uno mi ha colpito in particolare, inizialmente – lo confesso – soprattutto per l'oblio quasi completo che oggi gli è riservato nel campo della pedagogia dei media. Mi riferisco a Filippo Maria De Sanctis (1926-1989), uno studioso di cui si ricorda forse il lavoro nel settore dell'educazione degli adulti ma non quello sulla pedagogia del cinema, nel quale invece non è difficile riscontrare proprio quell'articolazione teoretica difficile da trovare altrove.

In questo articolo, provato a ricostruire l'apporto di De Sanctis a questo settore, individuandone le linee di pensiero fondamentali nel contesto della pedagogia italiana del periodo compreso tra il *boom* economico e gli anni caldi delle lotte sociali; nel far questo, ho tenuto connessi i temi dell'educazione permanente e dell'educazione filmica. Andando più a fondo, e analizzando criticamente le sue opere, è venuto però alla luce un tema centrale della pedagogia dei media: quello dell'atteggiamento protezionistico, vòlto cioè a osteggiare, dentro le pratiche educative, l'influenza ritenuta negativa dei mass media sui soggetti sociali. In questo, la posizione di De Sanctis si è rivelata originale – e ho cercato di mostrarne le ragioni – anche all'interno del paradigma marxista, di per sé molto diffuso, entro cui si collocava. Per queste ragioni, il contributo di De Sanctis può essere considerato una buona esemplificazione di come il congegno del discorso pedagogico-mediale si sia progressivamente costruito in uno dei momenti topici della sua evoluzione.

1. Educazione e cinema negli anni della contestazione

La pedagogia, italiana e non solo, ha seguito con attenzione, almeno dagli anni Venti del Novecento, le vicende dei nuovi mezzi di comunicazione audiovisiva.[2] Fu solo con gli anni Cinquanta, però, che il suo interesse si allargò dallo studio del sussidio cinematografico nelle classi ad un'ottica più ampia, che vedeva il cinema come una questione educativa "sociale", considerata l'alta frequentazione delle sale da parte di larghissimi strati della popolazione, bambini e ragazzi compresi. È in quest'ottica che si debbono leggere i ripetuti interventi di Luigi Volpicelli (e il suo sostegno al lavoro di Evelina Tarroni, vera precorritrice di una moderna pedagogia dei media in Italia), Giuseppe Flores d'Arcais, Giovanni Calò, Giuseppe Catalfamo, Antonio Banfi, Giovanni Maria Bertin, Luigi Stefanini, Carmela Metelli di Lallo e dell'allora giovane Raffaele Laporta.[3]

Filippo Maria De Sanctis (1926-1989), foto gentilmente concessa da Luigi Zara

In parallelo alla florida prospettiva teorica portata avanti da questi studiosi, si produsse anche un consistente lavoro di sperimentazione sul campo, con iniziative di "educazione cinematografica" rivolte a giovani e adulti che andavano sotto sotto il nome di circoli del cinema, cineclub o cineforum, a seconda di come fossero orientati – nell'Italia ideologicamente spaccata di quei decenni – in senso rispettivamente laico o cattolico. Ciò ha fatto leggere questo fenomeno dalle dimensioni imponenti (nel 1966 si contarono quasi 800 cineforum/cineclub in tutta Italia[4]) soprattutto in termini politici e altamente culturali. Era evidente, però, la dimensione anche propriamente educativa di questa attività di promozione culturale, che costituiva per il suo pubblico popolare un'occasione, tra le poche, di apertura al mondo e avvicinamento all'espressione artistica. Per questo, dentro i cineforum/cineclub/circoli del cinema si svilupparono le sperimentazioni didattiche, visto che i conduttori dei dibattiti, tutti volontari e spesso giovani, dovettero veramente inventare una pratica per la quale non c'erano esperienze consolidate.

Analogo fermento teorico e operativo si verificò, con uno scarto di solo pochi anni, nella scuola elementare e media dove, fin dai primi anni Sessanta, si registrarono sperimentazioni legate all'insegnamento del linguaggio cinematografico, con un progressivo fiorire di corsi di aggiornamento, guide didattiche per gli insegnanti e libri di testo rivolti agli alunni. Le prime esperienze adattavano al pubblico dei bambini e al contesto scolastico il modello del dibattito impiegato con gli adulti nei circoli del cinema, ma a queste poi si aggiunse la produzione filmica vera e propria che, in uno spirito profondamente attivistico, consentiva ai bambini di realizzare in prima persona un proprio film

segue a pag. successiva

1 *Per una rassegna critica degli studi precedenti mi permetto di rimandare a D. Felini, Il passato della media education: status quæstionis, domande aperte, piste di ricerca, in Id. (a cura di), Educare al cinema: le origini. Riflessioni ed esperienze di pedagogia dei media fino agli anni della contestazione, Milano, Guerini, 2015, pp. 11-24.*

2 *Cfr. R. Farné, Il cinema educatore, in Id., Diletto e giovamento. Le immagini e l'educazione, Torino, Utet, 2006, pp. 205-227; C. Taillibert, L'Institut international du cinématographe éducatif, Paris, L'Harmattan, 1999.*

3 *Su questo insieme di interventi, cfr. D. Felini, Cinema e pedagogia negli anni Cinquanta: alle radici della riflessione sull'educazione ai media in Italia, in Id., Pedagogia dei media. Questioni, percorsi e sviluppi, Brescia, La Scuola, 2004, pp. 61-96, e G. Rizzo, Le forme del cinema per l'educazione. Il panorama italiano dagli anni '50 ad oggi, Milano, FrancoAngeli, 2014.*

4 *Cfr. F. Rositi, I cineclub in Italia. Ricerca con referendum postale, «Ikon», 57, 1966, pp. 29-89.*

segue da pag. precedente

cortometraggio.[5] Tutto questo fermento trovò formale sistematizzazione e riconoscimento, anche a livello internazionale, in diversi documenti dell'Unesco.[6]

Invece che ripercorrere nel dettaglio i singoli avvenimenti della storia dell'educazione filmica, credo sia più utile – ai fini del nostro discorso – puntare l'attenzione su un elemento, particolare e sintetico allo stesso tempo: il fatto, cioè, che fin da questi primordi l'educazione filmica avesse alle spalle non una pedagogia unica, ma differenti pedagogie dei media, che riposavano a loro volta su diverse concezioni dei mezzi di comunicazione di massa, diverse antropologie pedagogiche e diverse teorie dell'educazione, e che si andarono fin da allora declinando secondo le visioni dell'attivismo e del razionalismo deweyano, del marxismo, della pedagogia libertaria e del personalismo. Non si tratta di un fatto scontato, anche se lo potrebbe sembrare, soprattutto perché molti di quanti allora scrivevano faticarono essi stessi ad esplicitare le proprie concezioni pedagogico-mediali profonde. Non è questo il caso di Filippo De Sanctis – lo vedremo nelle prossime pagine –, ma proprio per cogliere meglio la sua originalità credo sia utile presentare in termini idealtipici quattro concezioni dell'educazione filmica che tra gli anni Sessanta e Settanta furono messe in campo.

La prima – retaggio di una "pedagogia del buon senso", più che di una pedagogia critica o scientifica ma, proprio per questo, forse più diffusa delle altre – è quella che potremmo chiamare *moralistica*, legata a un'immagine dell'infanzia deficitaria e da proteggere e a un'idea dei media come portatori di concezioni etiche di dubbio valore. Inoltre, vi agiva l'idea, di matrice comportamentista, che i messaggi audiovisivi funzionino deterministicamente come aghi ipodermici capaci di iniettare nella mente dei soggetti i loro messaggi, indipendentemente dalle differenti reazioni individuali o dal filtraggio che sulla ricezione effettuano i quadri culturali che i soggetti hanno acquisito o costruito in precedenza. L'idea di "apaticità" del cinema sostenuta inizialmente da Volpicelli (ovverosia l'idea che il linguaggio filmico sia intrinsecamente orientato a muovere le facoltà emotive dell'uomo e non quelle razionali, con il corollario che il cinema crea negli spettatori degli stati di apatia quasi ipnotica) può essere ricondotta a questa versione della pedagogia dei media, perché portava a sostenere che l'educazione al linguaggio cinematografico avesse lo scopo di arginare negli spettatori gli effetti passivizzanti di questa forma di comunicazione.

La seconda concezione tipica della pedagogia dei media di quel periodo è quella che vedeva l'educazione cinematografica all'interno del più vasto ambito dell'*educazione estetica*. Considerando il film alla stregua di altre forme artistiche, questo modello – presente in Stefanini e Flores d'Arcais, ma anche nella pedagogia di Bruno Munari e Marcello Piccardo della Cooperativa di Monte Olimpino[7] – vedeva il lavoro educativo sul film come l'occasione per ottenere due obiettivi. Il principale era quello dell'affinamento del gusto, consonante con l'ideale personalistico-cristiano, che vedeva nell'educazione estetica una modalità di crescita anche morale e spirituale, e con il clima culturale neoidealistico del pre- e dopoguerra in Italia. Anche in altri contesti, tuttavia, si registrarono analoghi movimenti: in ambito anglosassone, per esempio, questo orientamento prese il nome di *film appreciation* e si basò sull'approccio di F.R. Leavis, secondo il quale si doveva resistere al declino di cinema e stampa attraverso un'istruzione capace di insegnare a discriminare le forme culturali più elevate da quelle *"pop"*.[8] Il secondo obiettivo, invece, era quello di stimolare, soprattutto attraverso il *film making*, la creatività e l'espressione libera dei bambini.

Una terza concezione – per certi aspetti la più moderna, certamente quella ancor oggi più diffusa – è la concezione *alfabetica* dell'educazione mediale, emersa a seguito degli studi socio-semiotici e pragmatici sul cinema (ma anche di Arnheim e della *Gestalttheorie*) che ne mettevano in luce le caratteristiche di linguisticità. In questo modo, quello delle immagini non era un mondo di emotività né di pura espressione artistica, bensì una realtà fatta di segni e messaggi a cui le giovani generazioni dovevano essere alfabetizzate tanto quanto lo erano al linguaggio dell'Abc. Evelina Tarroni, per esempio, già negli anni Sessanta si poneva su questa linea, che via via si perfezionò anche grazie alla maggiore facilità con cui poteva trovare applicazione nella scuola, dimostrandosi il punto d'incontro tra le istituzioni educative e la cosiddetta "scuola parallela" (Porcher).[9] L'espressione di massima conferma istituzionale di questo approccio si ebbe nel paragrafo «Educazione all'immagine» dei Programmi ministeriali per la scuola elementare del 1985.[10]

Infine, la quarta concezione, di ascendenza neomarxista e tipica degli anni della contestazione, è quella che possiamo denominare con una parola chiave del periodo: *controinformazione*. In questo caso, lo scopo dell'educazione al cinema diventava esplicitamente quello di contrastare i messaggi ideologici proposti sullo schermo, per esempio dalle pellicole americane. Ciò si realizzava secondo due modalità. La prima era quella della «guerriglia semiologica» – così la definiva Umberto Eco nell'autunno del 1967 –, che diede origine a una vera e propria tradizione, legata ai Cultural Studies, di attività didattiche basate sull'analisi critica e demistificatoria degli stereotipi classisti contenuti nei testi filmici. Con la seconda modalità, invece, l'orientamento controinformativo puntava a insegnare ai ragazzi a adoperare le immagini secondo logiche alternative e rivoluzionarie, di modo che avessero da dire "un'altra cosa" rispetto a quanto proposto quotidianamente dai media di massa.[11]

2. Filippo Maria De Sanctis tra educazione degli adulti e pedagogia del cinema

Se questo, sommariamente descritto, è il contesto generale costituito dalle esperienze e dagli studi di pedagogia del cinema nell'Italia degli anni Sessanta e Settanta, è utile precisare che l'orientamento controinformativo ebbe diversi luoghi di elaborazione nel nostro paese, uno dei quali, però, fu sicuramente l'Università di Firenze, nella cui facoltà di Magistero vennero a trovarsi diverse figure, tutte a loro modo all'avanguardia nello studio dell'educazione allo schermo e tutte accomunate dalla medesima ispirazione laica e marxista. Ci riferiamo a Pio Baldelli, Mario Valeri e lo stesso De Sanctis. Baldelli era, in realtà, un docente di Storia del cinema, ma con vasti interessi nei confronti di tutti i mezzi di comunicazione di massa; allievo di Capitini e vicino ai movimenti studenteschi, era un teorico dell'uso dei media "dal basso" (il suo *Informazione e controinformazione* è stato uno dei testi basilari delle organizzazioni media-attiviste) e aveva collaborato con Tarroni per un fortunato volume su *Educazione e cinema*.[12] Mario Valeri, invece, fu uno degli iniziatori della Letteratura per l'infanzia nell'università italiana e, in particolare, uno dei primi a rivolgere uno sguardo pedagogico a fumetti, film e programmi televisivi. Per questa via arrivò ad occuparsi dei media e dell'educazione allo schermo, sempre nell'ottica del dare ai ragazzi gli strumenti per leggere criticamente i messaggi massmediali.[13]

Cinema, controinformazione, tempo libero, lettura, media per ragazzi, educazione

segue a pag. successiva

5 *Sulle esperienze di educazione cinematografica a scuola rimando ancora agli studi e alle testimonianze dirette contenute in D. Felini (a cura di), Educare al cinema: le origini, cit.*

6 *Cito almeno il primo: J.M.L. Peters, L'éducation cinématographique, Paris, Unesco, 1961.*

7 *Cfr. G. Flores d'Arcais, Il cinema. Il film nella esperienza giovanile, Padova, Liviana, 1953; M. Piccardo, Il cinema fatto dai bambini, Roma, Editori Riuniti, 1974.*

8 *Cfr. F.R. Leavis, D. Thompson, Culture and Environment. The Training of Critical Awareness, London, Chatto & Windus, 1933.*

9 *Cfr. E. Tarroni, Premesse ad una educazione allo schermo, Roma, Audiovisivi, 1966; L. Porcher, L'école parallèle, Paris, Larousse, 1974; M. Della Casa, La ricerca in semiologia. L'educazione ai linguaggi oltre la parola, Brescia, La Scuola, 1980, 2 voll.*

10 *Cfr. D. Felini, La prospettiva della media education nei programmi scolastici italiani, «Orientamenti Pedagogici», a. IL, 5, 2002, pp. 853-870.*

11 *Cfr. P. Baldelli, Informazione e controinformazione, Milano, Mazzotta, 1972; U. Eco, Il costume di casa, Milano, Bompiani, 1973, pp. 290-298; V. Pevato, P. Quaregna, Il bambino con la macchina da presa, Milano, Feltrinelli, 1978.*

12 *P. Baldelli, E. Tarroni, Educazione e cinema, Torino, Loescher, 1970.*

13 *Cfr. M. Valeri, Critica pedagogica dei linguaggi narrativi, Parma, Guanda, 1967; M. Valeri, C. Betti, I mass media e l'educazione. Per una interpretazione alternativa dei messaggi dei media, Firenze, Le Monnier, 1976.*

segue da pag. precedente

progressista: un contesto certamente stimolante e di grande apertura. Al Magistero di Firenze, tuttavia, Filippo De Sanctis arrivò per strade diverse rispetto a Baldelli e Valeri, e diverso fu il suo contributo all'elaborazione teorico-pratica della pedagogia del cinema.

Al centro della sua ricerca pedagogica fu l'educazione degli adulti, l'interesse per la quale non era tuttavia slegato da quello per il cinema e le pratiche formative all'interno dei cinecircoli. De Sanctis, infatti, costruì progressivamente, in una serie di pubblicazione distribuite lungo un arco temporale più che ventennale, una teoria globale dell'oggetto "educazione permanente", affrontato in prospettiva teoretica, storica, psicologica, metodologica e politica. Tale visione globale, che superava le concezioni tradizionali dell'educazione degli adulti, vista o come forma di lotta all'analfabetismo o come modalità animativa di riempimento culturale del tempo libero,[14] assumeva il presupposto che, collocandosi all'interno di una società capitalista ma orientandosi al suo superamento, l'educazione degli adulti, come gli altri processi formativi, dovesse essere presa in carico dalle stesse classi lavoratrici come un compito di autoaffermazione e autosviluppo, e non lasciata alle forze economiche padronali o allo Stato (che erano poi la stessa cosa).[15]

Entro un quadro siffatto, rigorosamente connotato in senso marxiano, il contributo specifico di De Sanctis era costituito dallo studio delle "valenze formative" che ogni istituzione sociale e ogni aspetto della vita culturale hanno nei confronti dei soggetti e del loro asservimento alle logiche integrative della società capitalistica di massa, per poi agire in vista della loro trasformazione. E quali erano i contesti da sottoporre ad analisi e trasformazione? Quelli propri della società capitalista, ovvero la produzione e il consumo, anche dei beni culturali. Proprio per la sua caratteristica di libera e cooperativa gratuità opposta allo scambio mercenario tipico di produzione e consumo, l'associazionismo era individuato da De Sanctis come l'unico fattore capace di trasformare l'educazione degli adulti in direzione comunista, di modo che tutto il lavoro culturale scaturisse da un collettivo, avesse nel collettivo i suoi attori su base egualitaria e nella crescita del collettivo ne fissasse le finalità.[16]

È nella tesi delle "valenze formative" di ogni fenomeno sociale che si chiarisce il nesso, stabilito da De Sanctis, tra educazione degli adulti e pedagogia dei media: il cinema, infatti, era una delle principali modalità culturali di produzione e consumo, nonché una delle forme sotterranee e subdole di controllo sociale, arginabile solo grazie ad un'adeguata opera di formazione (De Sanctis parla esplicitamente di «analfabetismo audiovisivo, nonché di sfruttamento attraverso tale analfabetismo audiovisivo»[17]). Per questo, i film non erano necessariamente un «passatempo per iloti» perché, collocati entro la cornice formativa dei circoli del cinema, potevano trasformarsi esattamente nell'opposto, cioè in un'occasione di crescita insieme individuale e collettiva, di autentica educazione permanente.

Non è un caso, allora, che nella biografia del Nostro (che non era pedagogista di formazione) l'interesse per il cinema fosse emerso prima di quello per l'educazione degli adulti: almeno in una certa misura, infatti, la sua teoria dell'educazione permanente si costruì proprio a partire dalle riflessioni fatte sul ruolo sociale del cinema e come animatore di Circoli del Cinema. Comunque sia, De Sanctis dedicò alla pedagogia del cinema e dei media diversi lavori, il primo dei quali uscito nel 1962 come materiale interno alla FICC, seguito poi da opere di profonda analisi pedagogica (*Il pubblico come autore*, 1970), progettazioni curricolari per la scuola elementare e secondaria (1979) e da studi sulla programmazione delle politiche culturali degli enti locali (1983).[18]

3. La discussione post-filmica come strumento di elaborazione culturale

Se il cinecircolo era il luogo privilegiato di De Sanctis, il suo metodo formativo per eccellenza era quello del dibattito in sala dopo la proiezione di una pellicola. Ad esso dedicò un intero volume, *Il pubblico come autore*, del quale va spiegato anzitutto il titolo, che esprimeva l'idea che ogni recettore, nel momento stesso della ricezione, rielabora e interpreta un qualsiasi messaggio a partire dai propri quadri mentali. A questa spiegazione di natura semiologica (che tuttavia mostra il superamento, da parte di De Sanctis, di concezioni più arcaiche dei fenomeni comunicativi) se ne aggiungeva una seconda, di impronta marxista e costruttivista: il pubblico, in quanto classe sociale, doveva uscire dalla sua condizione di consumatore di film per diventare invece "autore"; a partire dalla visione del film, cioè, doveva rendersi elaboratore attivo di cultura, cosa che si riteneva possibile attraverso la partecipazione a *un certo tipo* di dibattito.

Il fine di questo momento formativo – così come, più in generale, dell'educazione cinematografica svolta con adulti nei contesti extrascolastici – era, per De Sanctis, «che tale occasione culturale ponga in condizione lo spettatore, nel gruppo di cui anche l'animatore è parte, di possedere i significati del film affinché, anche attraverso l'esperienza di quella visione e di quella discussione, ciascuno possa crescere, liberandosi degli ostacoli oggettivi e soggettivi che impediscono la propria evoluzione, quella del gruppo e della società in cui vive». E precisava, in merito all'espressione «possedere i significati del film», di intendere «non certo il pervenire ad un'essenza [...], ma un rapporto a più dimensioni tra gli elementi suaccennati, vale a dire un'*esperienza di significati*, che inizia durante la presentazione del film, si svolge durante la visione, si sviluppa all'atto dell'analisi del film in gruppo, e prosegue nell'elaborazione personale e nella socializzazione di quella occasione culturale».[19]

Negativamente, ciò significava per De Sanctis l'esclusione di due metodi, allora diffusi, di conduzione dei dibattiti post-filmici: il primo, definito «meccanicistico», che considerava l'audiovisivo come una fotografia della realtà, misconoscendone l'aspetto rappresentazionale con tutto quel che ne seguiva sul piano sociale e politico; il secondo, «estetico», che stimolava – a suo dire – soltanto una risposta prelogica, l'apprezzamento dell'opera, e puntava solo a far ascendere i gradini di una presunta e vaga cultura cinematografica. Positivamente, invece, De Sanctis presentava una vera e propria *metodo-logia* di attuazione del dibattito, che, fedele alla tradizione marxista, egli definiva "scientifica" poiché articolata, ad imitazione del metodo scientifico stesso, nei quattro momenti dell'osservazione, ipotesi, verifica e definizione. Precisiamo:

osservazione: la visione del film era considerata da De Sanctis alla stregua di un'osservazione scientifica, durante la quale – senza con ciò negare i fenomeni intrapsichici profondi che possono intervenire (scosse emotive, identificazioni, flussi mnestici...) – lo spettatore «avanza ipotesi di lettura, le verifica, giunge a definizioni del significato, ad apprezzamenti personali di quel film, di quel personaggio, etc.»;[20]

ipotesi: per De Sanctis, gli interventi del pubblico durante la discussione costituivano altrettante formulazioni di ipotesi. In questo contesto – scriveva –, «l'ipotesi non può identificarsi con un'opinione personale definitiva o, peggio, con un giudizio di valore assoluto cui restare abbarbicati»,[21] ma doveva essere sempre aperta alla ricerca di conferme o confutazioni;

verifica: la discussione post-filmica, di conseguenza, diventava il momento di controllo collegiale delle ipotesi, da condurre rigorosamente sulla base del testo filmico stesso. Erano con ciò esclusi i riferimenti ad altre opere del regista, alle critiche lette sui giornali o a qualunque altro elemento che non fosse stato rigorosamente parte dell'esperienza comune

segue a pag. successiva

14 *Cfr. G. Chiosso, La pedagogia contemporanea, Brescia, La Scuola, 2015, pp. 109-113.*

15 *Cfr. P. Federighi, Educazione degli adulti e università. Le origini nella scuola fiorentina, in F. Cambi, P. Federighi, A. Mariani (a cura di), La pedagogia critica e laica a Firenze: 1950-2014, Firenze, Firenze University Press, 2016, p. 65.*

16 *Cfr. F.M. De Sanctis, Educazione in età adulta, Firenze, La Nuova Italia, 1975, pp. 235-296.*

17 *Id., Il pubblico come autore. L'analisi del film nelle discussioni di gruppo, Firenze, La Nuova Italia, 1970, p. 17.*

18 *Riporto per esteso i dati bibliografici di queste opere: F.M. De Sanctis, Il cinema come strumento di cultura, Roma, Federazione italiana dei circoli del cinema, 1962; Id., Il pubblico come autore. L'analisi del film nelle discussioni di gruppo, cit.; Id., I ragazzi inventano il cinema, Cagliari, Editrice democratica sarda, 1979 (prefazione di R. Laporta); Id., F. Masala, Pubblico e cineteche. Nuove frontiere del lavoro educativo all'uso del cinema, Roma, Bulzoni, 1983.*

19 *F.M. De Sanctis, Il pubblico come autore, cit., p. 147, corsivo nel testo.*

20 *Ivi, p. 205.*

21 *Ivi, p. 208.*

segue da pag. precedente

di quello specifico pubblico, quella sera, in quella sala;
definizione: era la sintesi del gruppo, che consentiva di esprimere un «giudizio motivato»[22] sul film.
Un siffatto metodo "scientifico" – che qui si è descritto per sommi capi, quando invece nel libro è corredato di un'analisi minuziosa, ma sempre ragionata e «organica», di tempi, momenti, strategie, situazioni ricorrenti, scelte organizzative e così via – avrebbe portato, per De Sanctis, un preciso guadagno, poiché il rigoroso attenersi al testo filmico (1) e all'esperienza vissuta dai partecipanti, cioè ai loro interventi (2), avrebbe escluso ogni forma di direttività e di pressione sociale, anche legate a ruoli o esperienze esterne al contesto della serata. Entro un tale perimetro, invece, il gruppo era libero di costruire la propria lettura. Considerazioni ideologiche, estetiche o che richiedessero conoscenze settoriali (politiche, psicologiche, giuridiche…) erano da evitare, perché avrebbero nascosto, in forma più o meno larvata, l'intento autoritario-direttivo di trasmettere *la* lettura del film, quella che i più colti avrebbero sentito di poter insegnare. Per questo, De Sanctis era pienamente consapevole della delicatezza del ruolo dell'animatore, termine che preferiva rispetto a "conduttore".[23]
Era proprio in riferimento alla non direttività che De Sanctis criticava i metodi correnti nei circoli cinematografici, specialmente cattolici. Pur senza citarlo, per esempio, De Sanctis polemizzava con il metodo proposto da Renato May, a lungo presidente della Federazione italiana cineforum, secondo cui il punto di partenza di ogni dibattito (e si nota un riferimento al concetto volpicelliano di paticità) doveva essere quello di far decantare negli spettatori le emozioni suscitate dalla visione, per poi accompagnarli in un percorso strutturato di progressiva rielaborazione razionale della trama e dei personaggi, per arrivare un poco alla volta a considerare i valori estetici e morali del film.[24] Una tale progressione – a detta di De Sanctis – si preoccupava di affrancare lo spettatore dalla soggezione psicosociale della comunicazione audiovisiva, ma cercava subito dopo di reimbrigliarlo dentro i modelli sociali e culturali esistenti, proponendogli canoni estetici o interpretativi preconfezionati.[25]

4. Ragazzi e cinema: una proposta per la "città educativa"

Nonostante il preminente interesse per l'età adulta, De Sanctis si confrontò anche con l'educazione allo schermo rivolta ai ragazzi, grazie a una sperimentazione avviata già nel 1963 nella scuola media della Società Umanitaria a Milano, un laboratorio d'innovazione pedagogico-didattica particolarmente attivo negli anni precedenti e iniziali l'istituzione della scuola media unica. Il lavoro con i preadolescenti fu via via ripetuto e migliorato anche in altri contesti, fino a trovare una più completa sistemazione in un volume del 1979 che Raffaele Laporta, nella prefazione, definì «una novità nel campo della letteratura sull'educazione al cinema e col cinema».[26]
Si trattava di una vera e propria progettazione curricolare nel settore dell'educazione allo schermo, per la cui collocazione si indicava la "città educativa", dove agivano sì la scuola (ma nella logica dei tempi pieni), ma anche agenzie extrascolastiche comunque ricomprendibili nella realtà territoriale del distretto scolastico.
Le coordinate pedagogiche di questa proposta mediaeducativa erano molto chiare.
In primo luogo, De Sanctis partiva dall'assunto che non ci fosse più motivo di mantenere la separazione esistente tra la scuola (definita col termine "logosfera") e i mass media ("iconosfera"): l'educazione allo schermo, infatti, grazie alle acquisizioni della semiotica, della pragmatica e dello strutturalismo, poteva essere definita, progettata e attuata come una "semplice" espansione dell'alfabetizzazione tradizionale, cosicché assumeva i caratteri di qualcosa che rientrava tra i compiti specifici dell'istituzione scolastica.[27] Non solo: tale educazione ai linguaggi (al plurale) doveva far parte dell'«educazione onnilaterale» che si doveva garantire a ogni cittadino.
In secondo luogo, De Sanctis parlava esplicitamente – e su questo torneremo – di «linee di contrasto» all'attuale conformazione del sistema dei mezzi di comunicazione di massa nei confronti dei ragazzi, perché anche loro dovevano diventare un pubblico artefice e non solo consumatore (nel titolo di questo libro, *I ragazzi inventano il cinema*, tornava la stessa idea utilizzata nel precedente). De Sanctis definiva addirittura le esercitazioni proposte nel suo libro «eretiche», «neo-iconoclaste […] rispetto alla supina accettazione del rapporto intercorrente con i rotocalchi, i fumetti, il cinema, la televisione».[28] Per questo, oltre alle più consuete attività di analisi dei messaggi mediali e alle meno consuete, ma comunque già sperimentate, attività di *film making* fatte dai ragazzi, De Sanctis proponeva degli esercizi di autoesame del proprio comportamento di fruizione mediale che, per quegli anni, erano un'assoluta novità.[29]
Infine, De Sanctis, dopo un'interessantissima ricostruzione dei «metodi e tecniche dei pionieri» dell'educazione allo schermo, dei quali riconosceva l'esiguità numerica, ritornava su un punto fondamentale della sua pedagogia, ossia la stigmatizzazione dei «metodi cattedratici, di indottrinamento»,[30] impiegati a suo dire anche nelle esperienze d'avanguardia, e la preferenza, invece, per quelli non direttivi e attivi.
Il progetto di De Sanctis si rivolgeva ai bambini e ragazzi dagli 8 ai 16 anni. Era composto di sette fasi per complessive 76 minuziosissime schede di lavoro e un monte ore variabile da 190 a 248 ore, ovvero tre anni scolastici. Per la realizzazione del percorso si pensava all'intervento di un "operatore" specializzato (anni dopo lo si sarebbe chiamato *media educator*), che avrebbe dovuto lavorare in sinergia con gli insegnanti di classe.
Il curricolo, che non aveva la strutturazione usuale dei curricoli di educazione allo schermo di quegli anni (quella, per intenderci, del *General Curricular Model for Mass Media Education* dell'Unesco[31]), proponeva così un percorso estremamente sistematico e approfondito (e forse, per questo, poco facilmente attuabile), che prevedeva tanto l'analisi dei messaggi dei media di massa, quanto l'elaborazione di contenuti originali da parte dei ragazzi.

5. Bilancio critico: una posizione "contrastiva" originale

La ricchezza ideativa e la modernità d'impianto della pedagogia desanctisiana del cinema appaiono in maniera chiara da quanto detto finora. Sinteticamente, gli elementi di maggior interesse che possiamo richiamare qui sono i seguenti: il riferimento al mondo degli adulti e l'attestazione del metodo della discussione post-filmica quale valida forma di educazione permanente, nell'ottica di una *lifelong "media" education*; il superamento, per quanto riguarda la teoria della comunicazione, dell'impostazione meccanicistica propria delle cosiddette "teorie ipodermiche", a favore di teorie della ricezione e della costruzione sociale dei significati; la finezza di osservazione delle dinamiche intrapsichiche e relazionali che muovono lo spettatore, come singolo e come gruppo, durante la visione di un film e il successivo dibattito; l'obiettivo di far crescere e organizzare il pubblico in quanto classe, nella consapevolezza che solo un soggetto collettivo avrebbe potuto retroagire sul rinnovamento delle strutture produttive.[32]

segue a pag. successiva

22 *Ivi, p. 219.*
23 *Cfr. ivi, p. 132.*
24 *Cfr. R. May, Cinema e tecnica, Brescia, La Scuola, 1964, pp. 91-130.*
25 *Cfr. F.M. De Sanctis, Il pubblico come autore, cit., pp. 282-283.*
26 *R. Laporta, Prefazione, in F.M. De Sanctis, I ragazzi inventano il cinema, cit., p. 11.*
27 *Sul percorso storico-teorico che ha portato alle attuali teorie delle multiliteracies, cfr. D. Felini, Crossing the Bridge: Literacy between School Education and Contemporary Cultures, in J. Flood, S. Brice Heath, D. Lapp (a cura di), Handbook of Research on Teaching Literacy Through the Communicative and Visual Arts, New York-London, Erlbaum, 2008, vol. 2, pp. 19-26.*
28 *F.M. De Sanctis, I ragazzi inventano il cinema, cit., p. 100.*
29 *Le attività di educazione ai media come educazione alla fruizione cominciarono a diffondersi solo a partire dagli anni Novanta: cfr., per esempio, E. Menduni, Educare alla multimedialità, Firenze, Giunti, 2000.*
30 *F.M. De Sanctis, I ragazzi inventano il cinema, cit., p. 78.*
31 *S. Minkkinen, General Curricular Model for Mass Media Education, Madrid, Esco-Unesco, 1978.*
32 *Su questo aspetto, è bene ricordare che De Sanctis passò attraverso diverse esperienze qui non ancora richiamate, come la costituzione dei "Gruppi di controllo della televisione", la rivista «Filmpraxis», di breve vita, ad essi collegata, e la stesura, negli anni Ottanta, della Carta dei diritti del pubblico.*

segue da pag. precedente

Su una questione, però, vorremmo soffermarci più distesamente.

La più nota periodizzazione della storia dell'educazione ai media, quella di Len Masterman, colloca una prima fase di sviluppo di questo settore d'intervento educativo e di ricerca fra gli anni Venti e gli anni Cinquanta del Novecento e la definisce "inoculatoria", dato che in essa la media education sarebbe stata concepita come un vaccino da inoculare ai bambini, o in generale ai soggetti più deboli, al fine di contrastare gli effetti morbiferi prodotti dai media.[33] Questa idea sarebbe stata superata negli anni Sessanta, quando la semiotica e i Cultural Studies avrebbero portato al centro della media education il concetto di alfabetizzazione *(media literacy)*.

Masterman, però, non tiene conto del fatto che la tesi degli effetti negativi dei media e la conseguente necessità di proteggere i bambini, ha mantenuto un suo vigore anche al di fuori di quel periodo ed è ampiamente rinvenibile ancor oggi. Per questo, piuttosto che parlare di "fase inoculatoria" dell'educazione ai media crediamo sia utile pensare nei termini di un "approccio contrastivo", indicando così quell'atteggiamento, tanto nelle teorie che nelle pratiche, teso a combattere ciò che di negativo si ritiene che gli strumenti di comunicazione mediale possano portare. Tale approccio contrastivo, inoltre, non sarebbe, come per Masterman, alternativo all'orientamento alfabetico: come si vede chiaramente in De Sanctis, la concezione "linguistica" dei messaggi audiovisivi può benissimo convivere con una finalità contrastiva, dato che il possesso degli alfabeti – come in Freire – non era un fine in sé ma, almeno in quel momento storico, poteva essere concepito come uno strumento in vista di un fine ulteriore, l'emancipazione sociale.

La contrastività, però, non è tutta uguale: fatto salvo questo comun denominatore, infatti, le ragioni per cui si considerano negativamente i media (1) e le finalità educative verso cui si vogliono portare i soggetti (2) possono differire anche di molto. I due estremi più macroscopici, per esempio, si ritrovano nella pedagogia neointellettualista (e elitaria) di Neil Postman (per cui l'educazione ai media avrebbe lo scopo di arginare il declino culturale e cognitivo delle giovani generazioni) e, dal lato opposto, nella pedagogia essenzialmente freiriana della cosiddetta Critical media literacy, che vede nell'educazione mediale lo strumento attraverso cui insegnare a riconoscere e decostruire gli stereotipi (classisti, razziali, religiosi, di genere…) di cui i prodotti dei media *mainstream* sono infarciti, al fine di liberare le menti altrimenti oppresse degli spettatori.[34]

Tra queste due forme di contrastività – potremmo dire, di destra e di sinistra – è chiaro che De Sanctis si colloca più vicino alla seconda, ma con dei caratteri di originalità che fanno pensare a una sorta di *variante* tipica e singolare nel campo della pedagogia contrastiva di sinistra (per esempio, anche rispetto ai colleghi fiorentini, Baldelli e Valeri, di cui s'è detto sopra). Intanto, per De Sanctis il male dei mezzi di comunicazione di massa non è nell'atrofizzazione di facoltà cerebrali né, in ultima analisi, nei contenuti che possono trasmettere: il male è nel fatto che, nel sistema socio-economico attuale (quindi non si tratta di un deficit ontologico), i mezzi di comunicazione sono strumenti di asservimento a un ordine superiore ingiusto che rende disuguali gli uomini. Il bene da perseguire, soprattutto attraverso l'educazione (ai media e permanente), è invece la libertà degli spettatori, ragion per cui è da evitare ogni autoritarismo, non solo se proveniente dai media dominanti ma anche quello implicitamente e talvolta involontariamente presente nelle pratiche didattiche cineforiali. De Sanctis sembra soprattutto aver fiducia nella libertà e nell'autonoma espressività dei soggetti, quando invece altri autori riconducibili alla contrastività di sinistra tendono a sostituire le letture classiste della società proposte dai mass media con letture marxiste, ottenendo così di decostruire degli stereotipi per installarne di altri, magari più egualitari ma comunque preconfezionati. De Sanctis segue un'altra via, e quindi non ha l'obiettivo di formare un "lettore critico" ma un "autore", preparato a costruire «nuovi valori nel campo della comunicazione audiovisiva, e quindi [capace] di contribuire alla trasformazione della società nella quale – per ragioni economiche, sociali, culturali – anche gli audiovisivi vengono usati contro le aspirazioni di liberazione».[35]

Anche il tema della "via estetica" nell'educazione filmica – ritenuta il mascheramento di un'«operazione addottrinante […] profondamente corruttrice e regressiva» poiché «non pone lo spettatore in condizione di creare gusto, e cultura»[36] – è rivelatore del carattere antiautoritario della pedagogia contrastiva di De Sanctis e ci permette di provare a far luce su un punto significativo e curioso dell'evoluzione della media education, ovvero il progressivo intorpidimento, fino alla scomparsa completa negli ultimi trenta o quarant'anni, dell'orientamento che nel par. 1 si è definito "estetico". Perché questo? Un'ipotesi potrebbe proprio trovarsi nella ragione per cui De Sanctis lo criticò risolutamente, ovvero il suo autoritarismo travestito di spontaneità (l'altra spiegazione potrebbe invece essere legata alla diffusione, a graduale discapito della sensibilità crociana, dei metodi strutturalisti di analisi del testo letterario e filmico, prima nella critica e poi nelle pratiche didattiche).

Come si è cercato di mostrare, la pedagogia del cinema di De Sanctis si presenta come un organismo unitario, ma articolato e ben congegnato. Pur fondandosi su una visione ideologica del mondo, presupposta ma esplicitamente dichiarata, le sue opere mostrano una costruzione teoretica compiuta, abbastanza rara in quegli anni, nel campo della pedagogia dei media: vi sono cioè esplicitate concezioni precise di società, di uomo, di educazione, di mezzi di comunicazione, di metodologia didattica. A livello di «fonti» – direbbe Dewey – della sua scienza dell'educazione (mediale), ciò che colpisce, leggendo soprattutto il De Sanctis del *Pubblico come autore*, è il suo padroneggiare con competenza svariati campi del sapere, dalla sociologia alla storia del cinema, dalla psicologia alle teorie della comunicazione, dalle dinamiche di gruppo alle teorie marxiste, in una composizione di quadro che non era erudita, bensì intesa a costruire una lettura multidisciplinare, sì, ma orientata da un timone ben saldo, quello dell'orizzonte pedagogico del discorso.

Damiano Felini

Ricercatore di Pedagogia generale e sociale, Università degli studi di Parma
DUSIC | Dipartimento di discipline umanistiche, sociali e delle imprese culturali | Unità Educazione

Filippo Maria De Sanctis *nacque a Ceccano (Fr) nel 1926. Dopo la maturità classica e la laurea in Giurisprudenza, svolse attività giornalistica per diversi quotidiani e periodici – tra cui l'«Avanti!», «Belfagor», «Il Ponte», «Mondo operaio» – e lavorò presso i servizi sociali del Comune di Roma. Dal 1951 collaborò con la Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, di cui fu anche segretario generale e, dal 1963 al 1972, presidente. Attivo nel campo dell'educazione degli adulti in diverse organizzazioni ed enti – la Società Umanitaria di Milano, il Centro studi e formazione della Cgil, l'Istituto Gramsci, la Cineteca sarda, il Centro sperimentale di cinematografia, la Regione Lombardia, la Regione Lazio, le Provincie di Firenze, Pistoia e Cagliari, l'Isfol, l'Ocse, l'Unesco –, nel 1963 iniziò a tenere seminari all'Università di Firenze su incarico di Lamberto Borghi, che al tema dell'educazione degli adulti era particolarmente interessato. Dall'anno accademico 1970/'71 fu professore incaricato di Educazione degli adulti all'ateneo fiorentino, aprendo così uno dei primi due corsi universitari in Italia di questa disciplina (l'altra docente era Anna Lorenzetto all'Università di Roma). In campo cinematografico, collaborò con il regista Vittorio De Seta, pure impegnato nella diffusione della cultura pedagogica progressista. Divenuto professore ordinario nel 1980/'81, si impegnò nella costituzione dell'Associazione italiana di educazione degli adulti, di cui fu anche presidente. Morì il 14 settembre 1989.*
Una nota bio-bibliografica completa su De Sanctis è in G. Bruno, G. Parlavecchia (a cura di), Per Filippo M. De Sanctis, Genova, SEA, 19902, pp. 37-50.

33 *Cfr. L. Masterman, A scuola di media, Brescia, La Scuola, 1997, pp. 35-37.*

34 *Cfr. D. Macedo, S.R. Steinberg (a cura di), Media Literacy: A Reader, New York, Peter Lang, 2007.*

35 *F.M. De Sanctis, I ragazzi inventano il cinema, cit., p. 93.*

36 *Id., Il pubblico come autore, cit., p. 155.*

Messatores

- Non vedo messi biondeggiare Domestiku. Eppure siamo al tempo di luglio.
- Né alcuna messe vedrai Judex. La zizzania ha invaso i campi.
- Come mai?
- Abbiamo seguito la parabola evangelica alla lettera. Abbiamo fatto crescere insieme il grano e il loglio.
- Dovevate estirparla allora la zizzania, quando era matura.
- Impossibile.
- Niente è impossibile per la gente di buona volontà.
- È questa che è venuta a mancare Judex. Abbiamo permesso che insieme alla zizzania proliferassero i figli delle tenebre a scapito dei figli della luce. Prima ancora che le messi sono venuti a mancare i mietitori.
Barbaricinorum libri, inedito.

Natalino Piras

Messatores, in lingua sarda, vuol dire mietitori, *messatora*, *messatoras* al femminile. Molte ragazze, poco più che bambine, ma pure giovani e donne mature erano *messatoras* nel tempo di luglio, *triulas*, da triulare, trebbiare, tutto quanto ruotava intorno all'aia. Dice una canzone: «*Bella non bi annes a messare, ca su sole ti cochet sa bellesa*», Bella non andare a mietere, ché il sole ti brucia la bellezza.
La bellezza delle mietitrici era forte e intensa, come il volto di Rosaria Revueltas nel film *Il sale della terra* (*Salt of the Earth*). È un film che, chi sa, lo avessero conosciuto, avrebbe potuto fare parte dei racconti dell'aia.
Il produttore del film si chiamava Paul Jarrico e il regista Herbert J.Biberman, uno dei dieci di Hollywood finito nelle liste nere al tempo del maccartismo. La realizzazione del film, nel 1953, subì molti e gravi ritardi perché ostacolato proprio dal maccartismo. Uscì nelle sale solo nel 1965, dopo censure e censure, in Italia col titolo *Sfida a Silver City*. Non è un western anche se ambientato in luoghi western. Narra di uno sciopero di minatori a Silver City, nel Nuovo Messico. I minatori fanno picchettaggio di fronte al luogo del loro sfruttamento, l'imbocco verso le viscere della terra, il loro stesso lavoro. Li arrestano. Saranno allora le loro donne, mogli e madri, a prendere il loro posto, a proseguire lo sciopero. L'Fbi espulse allora dagli Stati Uniti l'attrice messicana Rosaria Revueltas che si era prestata a dare corpo e volto a una delle combattive scioperanti.
Uno sciopero contro i padroni dei campi, a volte *printzipales*, altre poveri arricchiti, accadde qualche volta anche qui da noi. Riguardava *messatores*, *messatoras* e gente come loro.
Scrive lo storico Manlio Brigaglia: «Dal 1 al 3 maggio 1944, a Oniferi, provincia di Nuoro, i pastori occupano i pascoli ex-demaniali, ora di privati. Nello scontro con le forze dell'ordine, un morto e numerosi feriti». Nei fatti venne coinvolta Peppina Piredda, allora diciottenne. Nell'aprile del 1944 si era sparsa voce a Oniferi che i tempi di sfruttamento dell' ex demanio da parte dei privati erano scaduti. Il Comune poteva così rientrare in possesso delle terre confiscate. Alimentava la voce un tale Farina, figlio del capostazione, laureato in giurisprudenza e che godeva fama di uomo di legge. La voce fece presa sulla popolazione. Si fecero delle riunioni e ad alcune presero parte anche sindacalisti di fuori. C'erano inoltre oniferesi reduci da esperienze in miniera, nel Sulcis. Il movimento restò spontaneo. Si decise di occupare i terreni, in particolare le località di Mattareddu, Tiddathi e Nurache Curzu. Le riunioni si susseguivano incessanti. Il movimento spontaneo non passò inosservato alle autorità. La Prefettura di Nuoro mandò un suo rappresentante per fare un'offerta: i terreni sarebbero stati ceduti per 10 anni al Comune senza canone di affitto e poi per altri 10 e così via. Gli oniferesi non accettarono e continuarono nell'occupazione. Il rappresentante del prefetto li avvertì che ci sarebbero state gravi conseguenze: arresti e contravvenzioni. Era accompagnato dall'ex

Rosaria Revueltas in "Il sale della terra" (1953) di Herbert J.Biberman

podestà Paolo Soro che così si rivolse a un gruppo di ragazze, tra cui anche Peppina Piredda: «Che intenzioni avete?» Questa la risposta di Peppina: «Siamo andate ieri, avantieri, andiamo pure oggi». E l'ex podestà: «Non andateci, è sempre aperto il portale del cimitero».
Il 3 maggio vennero oltre 100 carabinieri. Gli occupanti avevano appena terminato di consumare un frugale pranzo comunitario. Gli spari iniziarono all'improvviso e durarono ininterrotti per una decina di minuti. Gli occupanti erano a mani nude, non avevano neppure una falce. Qualcuno pensò che gli spari fossero a salve fino a che Totoni Mossa non urlò: «Queste sono pallottole vere». Caterina Piras, Peppina Piredda, Pinedda Piras, Pina Forma e Baldassarre Bande restarono sul terreno

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

gravemente feriti. Salvatore Fiori fu portato all'ospedale di Nuoro. «E questo perché me lo avete portato?» interrogò un medico. «Portatelo in cimitero. Ormai è già morto».

Tutto torna al tempo del mietere.

«La messe ondeggia sui campi biondeggianti», «nel campo allena, il mietitor» e altri canti di chiesa quali abbiamo imparato al tempo dell'infanzia, in memoria ben impressa la sequenza di quando Mosè, ancora principe creduto egiziano, nei *Dieci comandamenti* (*The Ten Commandments*, 1956) di Cecil B.De Mille, ordina, e lui dà per primo l'esempio, che per sfamare gli schiavi ebrei vengano aperti i silos che contengono le riserve di grano: un fiume giallo prezioso come l'oro, più dell'oro.

La messe e i mietitori sono elementi fondanti di vita vera ma pure di parabola. Una delle più importanti, nei tre Vangeli sinottici, è quella del seminatore e del raccolto. «Il seminatore uscì a seminare la sua semenza; e, mentre seminava, una parte del seme cadde lungo la strada: fu calpestato e gli uccelli del cielo lo mangiarono. Un'altra cadde sulla roccia: appena fu germogliato seccò, perché non aveva umidità. Un'altra cadde in mezzo alle spine: le spine, crescendo insieme con esso, lo soffocarono. Un'altra parte cadde in un buon terreno: quando fu germogliato, produsse il cento per uno». Ci vogliono braccia allenate per mietere e non sempre, finita la mietitura, il frutto del lavoro e della fatica viene equamente ripartito. Il grano e la sua assenza segnano la storia del mondo, il tempo dell'abbondanza, della sopravvivenza, della fame, della guerra, della rivoluzione, della repressione in fiumi di sangue delle rivolte contadine, da Lutero e prima di Lutero, e nella carestia, l'Holomodor, che indotta da Stalin in Ucraina, dal 1932 al 1933 causerà milioni e milioni di morti. Da sacrale, l'atto del mietere, diventa il significante e il significato della signora con la falce: *tagliare teste come canne*, era un refrain non così criptato di esaltazione della rivoluzione cubana di Castro e Che Guevara. Marat, il sanguinario del Terrore nella Rivoluzione delle Rivoluzioni si beava nella visione di piramidi di teste ghigliottinate. Il pane, che viene dal grano, è qui ben lungi dall'essere referente, lo sfilatino de librato in cielo azzurro de *La légende dorée* (1958), famosa pittura di René Magritte.

Il grano, economia indispensabile di molte civiltà, dall'antico al contemporaneo, bisognava bruciarlo perché non potesse sfamare il nemico, per sconfiggerlo.

Molto cinema, tutti i film che hanno *Guerra e pace* (*Vojnà i mir*, 1865-1869) di Lev Tolstoj come testo base, racconta di quando Kutuzov, generale contadino, fa bruciare immense distese di grano perché questo venga a mancare all'armata di Napoleone che ha invaso la Russia. Insieme alla neve, il grano assente sarà la causa principale della disfatta dell'armata francese figlia, almeno sino al 1917, l'Ottobre rosso di Lenin, della Rivoluzione per antonomasia.

Tutto torna nel racconto del mietere, del falciare e del distruggere: l'epico di tanto cinema da realismo socialista - dove Stalin diventa per il popolo un necessario piccolo padre, niente di più lontano dal vero - il tragico, il comico, il paradossale: come nel Medioevo inventato da Mario Monicelli e gli sceneggiatori Age &Scarpelli nell'*Armata Brancaleone* (1966). Vittorio Gassman e Gian Maria Volonté danno corpo a un duello infinito che si conclude con la mietitura di un campo di grano a colpi di spadone. Tanto simile questo campo, a colori, a quello, in bianco/nero, che brucia per errore, in una Unione Sovietica di finzione ma non così lontana dal vero, nel film *Il compagno don Camillo* (1965) di Luigi Comencini, da Guareschi. Tutti i film in bianco/nero, ormai classici, con Gino Cervi e Fernandel, il sindaco comunista e il parroco suo amico-avversario, hanno il grano, la sua storia, le sue leggende, come leit motiv. Nella stessa terra che contiene *Novecento* (1976) di Bernardo Bertolucci, film di agrari e di lotte per combatterli e abbatterli.

E su tricu siet a otto, il prezzo del grano venga ribassato all'otto per cento. Molte poesie-canzoni della civiltà *de sas messatoras* sognano l'abbordabilità del costo per molta gente del popolo, da sempre affamato, e l'aumento, impossibile, dell'abbondanza.

Reale e utopia basano su racconti di fatica e di rabbia.

Una volta, un committente, padrone di messi, *dirgrassatu*, disgraziato, privo di contezza della mente e di sapienza del cuore, arrostì per i mietitori un agnello, perché si ristorassero prima di riprendere l'immane fatica. In realtà uccise uno dei suoi cani e dopo averlo scuoiato e messo allo spiedo aspettò che i mietitori finissero di mangiarlo prima di rivelare, con faccia da ghigno, la verità. Si dice che rischiò il linciaggio.

Raccontava mia madre contadina che una volta erano diverse donne a mietere un campo di grano. Lavoravano alacri, curve, abili nell'uso della falce e nel fare i mannelli. Avanzavano quasi a ritmo d'insieme, dopo aver contrattato il cottimo con il padrone del campo. Erano solo donne. L'unico uomo, lo chiameremo Pretu, Pietro, era uno misero, debole di forze e inadatto a mietere. Lo adibivano a svariate mansioni e commissioni, una delle quali era quella di andare a prendere acqua fresca dalla fontana non lontana dal campo. Ciascuna delle donne si era portata da casa pane e companatico. All'ora del pranzo, Pretu viene incaricato di andare alla fontana per portare acqua fresca alle donne. Avrebbero aspettato il suo ritorno per iniziare a mangiare. Pretu afferrò un capace fiasco di terracotta e mise a tracolla sulle spalle la tradizionale tasca di pelle che conteneva la sua razione di pane e formaggio. Le donne non fecero caso a quest'ultimo movimento. Sperimentarono poi, all'ora di riprendere la mietitura, di quanto quel gesto fosse stato per loro causa di inappagata fame e aumentata sete.

Arrivato alla fontana, ben riparata sotto querce e lecci secolari, Pretu vide che l'erba tutta intorno poteva fargli da comodo giaciglio. Bagnò il pane, tagliò il formaggio e nel mentre mise una bottiglia di vino a rinfrescare dentro la fontana. Poi, mangiato e bevuto, si addormentò.

Anche Pretu rischiò il linciaggio.

Il finale è un inizio, quello del *Gladiatore* (*Gladiator*, 2000) di Ridley Scott.

Prima della battaglia contro i Germani, vediamo un campo di grano, la mano del generale Massimo Decimo Meridio (Russel Crowe) che accarezza le spighe alte di un campo di grano. Il soldato pensa al suo, di grano, che mieterà al ritorno dalla guerra. Un tempo di luce. Invece Massimo Decimo Meridio sperimenterà di cosa sia capace il buio, la terra bruciata, la famiglia sterminata, il suo piccolo campo cancellato dal tempo giusto del raccolto.

"Il gladiatore" (2000) di Ridley Scott

Natalino Piras

Fumetti

La traduttrice di Shubbek Lubbek: Un bel fumetto resta tale, indipendentemente dalla parte di mondo da cui arriva

Ali Raffaele Matar

Si leggono al contrario ma non sono manga: i fumetti arabi giungono finalmente sui nostri scaffali, per ampliare i nostri orizzonti. Coconino Press, non lungi dall'essere l'editore specializzato in nona arte che vanta il catalogo più ricco e variegato di ogni altro, ha dato di recente alle stampe *Shubbek Lubbek*, traducendolo direttamente dall'arabo. E, come se non bastasse, ha voluto appropriarsi di un altro primato: è la prima graphic novel araba non ribaltata, stampata nell'esatto senso di lettura originale (da destra a sinistra). Non che in Italia non fossero mai apparsi fumetti arabi ma, negli anni, le poche opere realizzate da fumettisti arabofoni ad essere tradotte hanno avuto una distribuzione limitata, per via della pubblicazione da parte di editori indipendenti, specializzati per lo più in letteratura araba, che avevano puntato su una limitata rosa di fumetti pur non occupandosi di nona arte. Elogiata dal New Yorker e dal Guardian, che l'ha classificata tra i migliori esordi a fumetti degli ultimi anni, l'opera fiume della cairota Deena Mohamed, che immagina nella sua opera una "capitalizzazione dei desideri", interseca più livelli di lettura: quello politico, quello del mero intrattenimento e quello generazionale. E tra le varie commistioni grafiche di cui fa uso l'autrice, non mancano alcuni eccezionali esperimenti grafici realizzati giocando con la calligrafia araba – che gli appassionati di fumetto avranno imparato ad apprezzare grazie a *Habibi* di Craig Thompson. Ne abbiamo parlato con la traduttrice Luce Lacquaniti che, oltre a occuparsi di divulgare il fumetto arabo in Italia, gestisce il Kif Kif, grazioso locale multiculturale incastrato tra le vie del Pigneto, che ospita anche eventi e mostre sul fumetto arabo.

Per iniziare, vorrei chiederti come è nata la tua passione per la lingua araba.

Ho sempre avuto un grande amore per le parole e la lingua in genere. Parallelamente, l'ho sempre avuta anche per le immagini e le arti visive; dunque, puoi immaginare quanto ami quei linguaggi che coniugano parole e immagini, come i graffiti o il fumetto. Infatti, uscita dal liceo classico (dove ho scoperto la propensione per la traduzione), per un po' ho portato avanti in parallelo studi di lingue e corsi di disegno e tecnica del fumetto. La scelta dell'arabo (e del persiano) non è stata inizialmente dettata da nessun motivo specifico, se non quello di pormi una sfida nuova, una lingua extraeuropea, distante sia strutturalmente che culturalmente da tutto quello che conoscevo. O, almeno, così pensavo. Poi ho scoperto che, in realtà, il bello della cultura araba per un'italiana (di origini siciliane) è proprio che è un continuo mescolarsi di distante ma vicino, diverso ma uguale.

Shubbek Lubbek rappresenta una vera e propria milestone sulla scena editoriale italiana: per la prima volta, un progetto di tale caratura viene tradotto dall'arabo per mano di un editore prezioso come Coconino Press che, da decenni, aggiunge nel proprio catalogo "i fumetti più belli del mondo" (citando il loro motto) - ad esclusione di quelli arabi. Credi che questo step impatterà sul futuro del fumetto arabo in Italia, per il quale il lettore medio ha ancora una certa ritrosia?

Me lo auguro. Io penso che entrambe le vie siano valide per proporre il fumetto arabo in Italia. Ovvero: va benissimo proporlo a chi ha un interesse verso il mondo arabo - come fanno, credo, le case editrici alle quali ti riferisci - e che magari legge anche fumetti, in quanto scritti da autori arabi. Ma è bello anche proporlo agli appassionati di fumetto che potrebbero leggere anche fumetti arabi, in quanto bei fumetti. Mi piace pensare che questa seconda via possa sdoganare il fumetto arabo presso il grande pubblico, valorizzandone anche l'aspetto artistico: sono bei fumetti, punto, indipendentemente dalla parte di mondo dalla quale arrivano. Mi piace anche l'idea di normalizzare che vi siano fumettisti arabi, proposti alla pari accanto ai giapponesi, ai francesi, agli americani, perché si attestano su uno stesso livello qualitativo. E un editore come Coconino che, come citi tu, ha abituato i lettori ai "fumetti più belli del mondo" funge da attestato di qualità, il che può portare lettori di fumetti molto esigenti a fidarsi e a scoprire autori sconosciuti, anche arabi. Non so se c'è ritrosia nei confronti della cultura araba da parte dei lettori. Forse, a volte, la cultura araba fa fatica a raggiungerli, a uscire dalla propria nicchia e ad essere considerata uno dei tanti apporti alla cultura umana universale. All'insegna di questa "normalizzazione", sono anche convinta che non per forza il ruolo dell'autore arabo debba essere quello di spiegarci il mondo arabo o di raccontarci com'è stato crescere nel suo paese di provenienza. Anche qui, non mi fraintendere, il filone del memoir di autori del sud del mondo è interessantissimo, ci ha dato capolavori come *Persepolis*, per dirne una, e anche nel fumetto arabo ha prodotto cose molto belle. Detto ciò, se invece spunta una giovane autrice come Deena Mohamed che non fa la sua autobiografia a fumetti, né vuole spiegare l'Egitto ai lettori occidentali, ma racconta una storia di fantasia coi draghi e la magia... perché no? Che poi è comunque ambientata in Egitto, e l'Egitto ce lo racconta eccome.

La traduttrice Luce Lacquaniti

Infatti, a differenza di quanto può trasparire dalla copertina, l'opera di Deena Mohamed non è un fantasy nel vero senso del genere ma un "urban fantasy" che, tra cultura pop e geni (della lampada), finisce per dotarsi di una doppia chiave di lettura in cui è chiara la denuncia contro la società classista ed elitaria egiziana e, in generale, quella capitalista a tutto tondo. Mi viene in mente un altro fumetto egiziano più realistico, Metro di Magdy El Shafee che, a causa della sua denuncia politica, venne censurato e divenne un caso editoriale.

Magdy El Shafee, non a caso, è citato da Deena Mohamed tra le proprie ispirazioni, insieme alla scena del fumetto per adulti egiziano che si è sviluppata negli anni successivi a Metro e soprattutto dopo la rivoluzione egiziana del 2011, gravitando in particolare attorno alla rivista

segue a pag. successiva

Tavola tratta da Shubbek Lubbek

Tavola tratta da Shubbek Lubbek

segue da pag. precedente

autoprodotta Tok Tok e al festival CairoComix. Come altra ispirazione poi cita i supereroi Marvel, ma questo è un altro discorso. El Shafee è stato un pioniere perché ha proposto uno dei primi graphic novel per adulti in Egitto. I temi erano sicuramente espliciti, e infatti si è vista la reazione. Poi, se con la rivoluzione c'è stata una parentesi di maggiore libertà espressiva e di grande fermento culturale in genere, ben presto sono tornate la repressione e la censura. Così, negli anni, il fumetto egiziano si è fatto più indiretto, allusivo, onirico. Da una parte troviamo molti stili di disegno comici, iperdeformanti, con animali come personaggi, e simili. Dall'altra tutto il filone di realtà alternative e mondi inventati, quindi la fantascienza, specie distopica, oppure questo "urban fantasy" di Deena Mohamed, che rappresenta un mondo molto simile al nostro, ma con l'elemento magico. Cosa accadrebbe, nel mondo di oggi, se si potesse chiedere un desiderio a un genio? Intanto i geni sarebbero imbottigliati da multinazionali occidentali e venduti con diverse categorie di prezzo a seconda della loro precisione nell'esaudire i desideri di chi li stappa. Poi, i desideri di prima classe sarebbero circondati da un incubo di burocrazia e la polizia renderebbe la vita impossibile ai poveri che tentassero di accedervi... Ma naturalmente è solo una storia di fantasia, mica parla della realtà, giusto?

Tra i pregi del lavorare su opere di autrici contemporanee e giovanissime (Deena Mohamed è nata nel 1995) non si può non pensare alla moltitudine di canali di contatto per potersi confrontare con l'autore e fugare, così, dubbi e ambiguità in fase di traduzione. Quanto è essenziale per te questo tipo di comunicazione diretta?

La verità? Vantaggi e svantaggi! Nel mio caso, infatti, l'autrice non solo si è autotradotta in inglese, ma ha anche riflettuto sul processo di autotraduzione, pubblicando una storia a fumetti sui social proprio su questo tema! Nella storia dice di essersi resa conto che, nel rivolgersi a pubblici diversi – quello arabofono vs. quello anglofono – ha sentito di voler comunicare cose diverse e dunque ha leggermente modificato il contenuto. Il che è molto interessante, ma riguarda un processo di riscrittura che lei, da autrice, è libera di attuare. Io, però, da traduttrice, dovrei avere la libertà - e la responsabilità- di decidere per conto mio come trasporre il messaggio originario del testo arabo ai lettori italofoni (che comunque non sono uguali a quelli anglofoni). Posso, però, non farmi influenzare per niente dalle scelte compiute dall'autrice stessa nella sua traduzione inglese? Ovviamente no! Ed ecco che avere un'autrice giovane e parlante, che in qualche modo dà anche le sue indicazioni su come vorrebbe fosse tradotta la sua opera, diventa una sfida in più. La storia a fumetti sull'autotraduzione si conclude con una velata frecciatina ai suoi traduttori, dove dice: "in arabo o in inglese, per lo meno sono certa di essere sempre al 100% fedele a me stessa. E voi, lo siete?" Aiuto. Detto questo, però, è sempre stata gentile nel rispondere ai miei dubbi e non mi ha mai imposto nulla né messo ansia, giuro. Una cosa a cui non sarei mai arrivata se non mi avesse avvisato lei, è che in Shubbek Lubbek compare un personaggio non binario: era dunque importante non farne mai trasparire il genere, ovvero, nella pratica, far sì che non ci fossero mai pronomi o aggettivi riferiti a lui/lei. Anche usare regolarmente espedienti come lo schwa avrebbe snaturato l'intento dell'autrice, che non era di mettere l'accento sulla questione, bensì di fare in modo che il genere del personaggio fosse irrilevante. Chi legge è libero di pensarlo come maschio o come femmina. E l'autrice è stata così brava che, in effetti, io avevo dato per scontato che fosse femmina, per accorgermi solo dopo la sua segnalazione che, in effetti, questo nel testo originale non era mai esplicitato! Non c'era mai nessuna parte del discorso riferita al personaggio né al maschile né al femminile. Peccato che l'ho scoperto dopo aver tradotto tre quarti dell'opera, così ho dovuto modificare tutto ricorrendo a perifrasi incredibili!

A proposito di sfide di traduzione: oltre ad alternare in maniera sublime tavole in bianco e nero e a colori, l'autrice gioca anche con lingue e registri diversi. Ad esempio, inserisce delle guide sulla comprensione dei desideri e sulla legislazione che ne regola l'uso e l'abuso, ma anche spot pubblicitari, post sui social, grafici che rappresentano le emozioni di un personaggio, lezioni universitarie e dialoghi tra giovani della classe alta che utilizzano molti termini inglesi. Che difficoltà hai riscontrato durante la traduzione di un fumetto così ricco di sfumature linguistiche?

Shubbek Lubbek è davvero un testo ricchissimo. Innanzitutto, questo non traspare in italiano ma, come spesso accade nel fumetto arabo, vi compaiono sia l'arabo standard - ad esempio nelle guide alla comprensione e alla legislazione dei desideri e nel burocratese, ma anche nelle didascalie della voce narrante – sia il dialetto locale, in questo caso egiziano, tipicamente in tutti i dialoghi e nei pensieri dei personaggi, ma anche nei post social e nei talk show della tv. Anche le classi dei desideri si distinguono per la lingua con la quale i geni formulano la loro domanda ("Cosa desideri?" e simili), che è in arabo standard per i desideri di prima classe, e in egiziano per la terza classe. Per rendere le differenze tra lingua standard e dialetto, in traduzione non abbiamo altra scelta che giocare coi registri linguistici dell'italiano (non che non si possa usare il dialetto, ma te lo immagini un cairota che parla napoletano? È stato anche fatto in passato, ma di solito ha un effetto volutamente comico). Per complicare la situazione, poi, alcuni personaggi parlano con accenti del sud dell'Egitto, e questo in italiano si è per lo più perso. Altri, come dici, mescolano l'arabo all'inglese, e io ho cercato di riprodurre questo mix mescolando italiano e inglese: questo, invece, si è perso nella traduzione inglese dell'autrice, mentre quella italiana lo ha recuperato. Quando pensavo che i guai con le varietà linguistiche fossero finiti, ecco che spuntano dei personaggi che... parlano italiano! E questo, ahimè, in italiano non sarà visibile (ma è ben chiaro che i personaggi siano italiani).

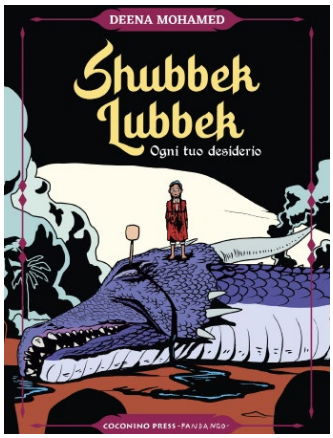
Cosa mi dici della questione dei dialetti? In quest'opera si utilizza, quindi, il dialetto egiziano? Finora hai tradotto fumettisti egiziani, tunisini (Porti di Othman Selmi), siriani, libanesi (In&Out di Lina Ghaibeh) e altri anche per Linus e Arabpop. Tradurre opere scritte e concepite in arabo presuppone necessariamente una preparazione più ampia che includa la conoscenza della cultura, dei dialetti e degli accenti dei vari Paesi che compongono l'area del MENA (Middle East and North Africa).

La conoscenza dei dialetti nel dettaglio non è fondamentale per chi traduce letteratura (non disegnata), perché la lingua prevalente della letteratura è ancora l'arabo standard, anche se ci possono essere espressioni dialettali qui e là. È più importante nel fumetto, dove la presenza del dialetto può essere più massiccia, come in questo caso dove è preponderante, per la volontà di riprodurre fedelmente il parlato spontaneo. Io riesco a tradurre diversi dialetti (anche se il mio cavallo di battaglia è il tunisino) perché ho vissuto in diversi paesi arabi, adoro assorbire il più possibile le lingue parlate, e ho fatto anche la tesi triennale sui dialetti arabi... Ma più importante della conoscenza linguistica è il bagaglio culturale che ti permette di comprendere toni, intenti e contesti di certe espressioni, e che deriva dagli studi ma anche dall'avere vissuto in quei luoghi e avere visto come funzionano le interazioni. Ma questo vale per qualsiasi lingua!

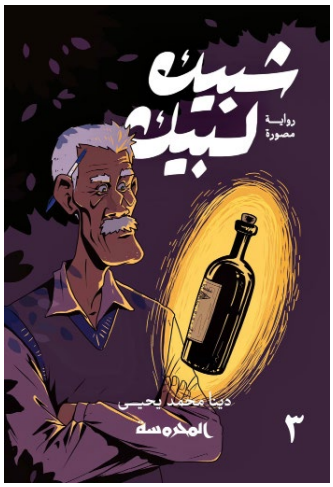
Per concludere, in qualità di esperta e appassionata di fumetto e arti visive provenienti dal mondo arabo, anche se può sembrare utopico, credi sarà possibile riuscire in futuro a curare un'intera collana editoriale dedicata al fumetto arabo per un editore mainstream?

Sarebbe un sogno. Chissà!

Ali Raffaele Matar



Shubbek Lubbek (Coconino Press)



Shubbek Lubbek - copertina araba

Il commissario (1962)

Antonio Falcone

Nell'ambito della storia del cinema, in generale e di quella italiana nello specifico, può capitare d'imbattersi in opere interessanti, specialmente per le tematiche affrontate, spesso caratterizzate da un tono lungimirante, verrebbe da dire profetico, non sempre però baciate da un rilevante successo di pubblico o celebrate dagli encomi della critica, finendo spesso con l'essere messe da parte in favore di realizzazioni forse più riuscite sotto l'aspetto della compiutezza complessiva o riguardo la fruibilità e il relativo impatto con gli spettatori. Credo che questa premessa possa adattarsi perfettamente ad un film come *Il commissario*, 1962, mescolanza tra commedia e giallo (con più di un'influenza, a mio avviso, derivata dal *polar* francese), il quale può vantare una valida sceneggiatura scritta dal celebre duo Age & Scarpelli, visualizzata con pregevole accortezza dal regista Luigi Comencini. Il tutto senza dimenticare l'ottima interpretazione offerta da un Alberto Sordi efficacemente misurato, capace di delineare nei panni del ligio ed irreprensibile vice commissario Dante Lombardozzi una maschera grottesca intrisa in eguale misura di moralità ed ambiguità, altalenante fra senso del dovere e smania di far carriera. La figura del suddetto funzionario viene introdotta da un suggestivo prologo-apertura sui titoli di testa (reso ancora più incisivo dal bel motivo musicale di Carlo Rustichelli), che già delinea la citata caratterizzazione narrativa, per poi dipanare man mano l'intricato caso in cui si troverà coinvolto, la morte di un prestigioso ed integerrimo politico e pedagogo, tale Simeone Di Pietro, trovato cadavere da alcuni ragazzini lungo una via della periferia romana. É la vigilia di Pasqua, in questura non vedono l'ora di chiudere il caso al più presto, senza darvi troppa pubblicità considerando il personaggio deceduto e la sua inclinazione al *"bene effimero della bellezza"*, come si premurano di suggerire con discrezione le alte sfere. E così, sulla base di pochi elementi, senza insistere più di tanto nelle indagini, si risalirà ad un poco di buono, Armando Provetti (Alfredo Leggi), il quale confesserà di aver investito accidentalmente con la sua 500 l'esimia personalità, permettendo quindi archiviare il tutto. Ma il solerte vicecommissario, esaminando il fascicolo noterà più di una discrepanza, tanto da riuscire a far riaprire le indagini, che avranno inediti e numerosi risvolti, tutti basati sulla sua felice intuizione iniziale, *cherchez la femme*. Si vive però in tempi permeati di un "malinteso rigore morale" come esterna il commissario capo (Alessandro Cutolo) e sarà proprio Lombardozzi a doverne pagare il fio... Pellicola ancora oggi sorprendente, *Il commissario* palesa un'invidiabile lucidità nel rappresentare determinate connivenze e compiacenze tra i vari poteri, sottolineata da un'amarezza sarcastica nel paragonare la moralità tutta esteriore, da bravi *"sepolcri imbiancati"*, delineata tanto dai buoni borghesi quanto dagli apparentemente integerrimi "servitori dello stato e del bene pubblico", a quella invece interiorizzata, meditata, propria di molti oscuri "passacarte" come si autodefinisce Lombardozzi, pur a costo di molti sacrifici e comunque velata da qualche manovra non proprio limpida in nome della carriera. Fra concreto idealismo e fallace ambizione sarà comunque il primo a farsi strada e conferire opportuno significato ad ogni gesto ed attività. Sempre esemplare l'attenta regia di Comencini, idonea a valorizzare il buon lavoro di scrittura nell'alternanza fra primi piani e campi/controcampi volti a sottolineare ogni caratterizzazione, anche psicologica, dei vari protagonisti. Estremamente efficace al riguardo, oltre alla già descritta finezza interpretativa propria dell'Albertone nazionale, più meditata e sfumata, certo meno istrionica e patetica rispetto ad altre interpretazioni, la corale efficacia idonea a visualizzare le gesta di ogni singolo personaggio, ognuno portatore a suo modo di una funzionalità compiacente col potente di turno. Emblematica, manifesto dell'Italia di quel periodo, ma acuta proiezione futura e quindi del tutto attuale, la scena finale: una volta che Lombardozzi in aula di tribunale sarà costretto a mentire per salvare un innocente e salvaguardare la propria coscienza morale, l'apparente sconfitta rivestirà i panni di una particolare vittoria, per quanto amara, espressa nella consapevolezza di non poter modificare o abbattere un sistema ormai ben costituito ed "oliato" a dovere nei suoi ingranaggi principali. Quest'ultimo avrà il suo bel riconoscimento alla memoria in una via intitolata all'esimio pedagogo, mentre l'ormai ex funzionario di Polizia si avvierà verso una nuova attività grazie alla famiglia della fidanzata Marisa (Franca Tamantini). Un film da riscoprire e valutare con attenzione per la sua costruzione e la feroce satira espressa, cui si perdona qualche caduta di tono verso il farsesco, che può trovare una sua ideale e moderna prosecuzione, nove anni dopo, come fa notare Guido Vitiello (*In nome della legge. La giustizia nel cinema italiano*, Rubbettino Editore, 2013) in un'altra scrittura di Age & Scarpelli, per la regia di Dino Risi, *In nome del popolo italiano*. In tal caso i toni divengono ancora più amari e disillusi: all'interno di un contesto storico dove si assiste progressivamente al venir meno della politica e di quell'apparato ideologico su cui aveva posto le fondamenta, l'ironia non può soccorrere alla disattesa speranza di un sistema migliore, dando vita ad un'allegoria ancora più "profetica" (il giudice Bonifazi/Ugo Tognazzi elimina le prove che scagionerebbero l'imprenditore Santenocito/Vittorio Gassman dall'accusa d'omicidio, perché rappresenta tutti i mali in cui versa il paese). Ma questa, amiche lettrici e amici lettori, è un'altra storia, come si suole dire e avrò certo il modo di condividerla con voi in un prossimo articolo.

Antonio Falcone

Accadde 50 anni fa. 1974 - 2024 #7

Scene da un matrimonio (capolavoro) tra musica e cinema

Venticinque anni dopo il primo tentativo (fallito) di realizzare un film-opera, Bergman corona il suo sogno di rendere cinematografica l'arte di Mozart

Lorenzo Pierazzi

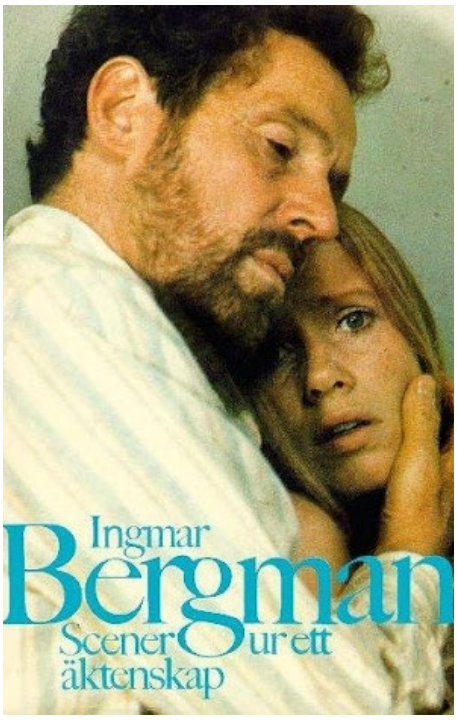
Era il 1974 quando Ingmar Bergman girava *Il flauto magico*. Seppur il grande regista svedese vivrà ancora per più di trent'anni (ci ha lasciato il 30 luglio 2007), la pellicola rappresenterà uno degli ultimi film realizzati dall'autore de *Il Settimo sigillo*. Soltanto altri cinque film, infatti, verranno prodotti tra il 1976 e il 1982 (*L'immagine allo specchio*, *L'uovo del serpente*, *Sinfonia d'autunno*, *Un mondo di marionette*, *Fanny e Alexander*), dopodiché gli ultimi 25 anni della sua vita saranno caratterizzati dal silenzio, interrotto saltuariamente da alcune opere realizzate esclusivamente per la televisione (e *Sarabanda*, capolavoro del 2003, sarà l'ultima fatica in assoluto). La prima visione de *Il flauto magico* avvenne il 1° gennaio 1975 sui canali della televisione svedese, mentre nei cinema scandinavi venne proiettato a partire dal 4 ottobre dello stesso anno.

Un singspiel, un film, la stessa trama

La trama della trasposizione cinematografica de *Il flauto magico* è identica a quella del *singspiel* che su libretto di Emanuel Schikaneder venne musicato da Wolfgang Amadeus Mozart e messo in scena, per la prima volta, sotto la direzione dello stesso compositore al Freihaustheather di Vienna il 30 settembre 1791 (due mesi prima della premuta scomparsa di Mozart). Una trama, piena di significati esoterici e massonici, per una storia ambientata in un antico Egitto immaginario. Una terra dove il principe Tamino sta fuggendo inseguito da un dragone, prima di cadere sfinito e svenire. Giungono in suo soccorso tre Dame della Regina della Notte che però devono lasciare, seppur a malincuore, il bel giovane per recarsi dalla stessa Regina della Notte per informarla dell'accaduto. Intanto, facciamo la conoscenza di Papageno, il buffo uccellatore vestito di piume che suona il suo flauto. Quando Tamino riprende i sensi crede che sia stato proprio Papageno, che non negherà l'evidenza dei fatti, a uccidere il dragone e salvargli la vita. Tornano però sulla scena le tre dame che puniscono il pennuto per questa menzogna, chiudendogli la bocca con un lucchetto. Le dame mostrano poi a Tamino un ritratto della giovane Pamina, figlia della Regina della Notte, dalla cui bellezza egli resta colpito. Fa l'ingresso in scena la Regina della Notte che prega Tamino di andare a salvare la figlia prigioniera del malvagio Sarastro. Tamino decide di andare con l'uccellatore Papageno a liberarla. Le dame tolgono a quest'ultimo il lucchetto, e danno poi a Tamino un flauto magico che lo assisterà nell'impresa mentre a Papageno un *glockenspiel* fatato. Tamino e Papageno si incamminano verso il castello di Sarastro: Papageno vi arriva per primo e informa Pamina che il principe Tamino è innamorato di lei e verrà a liberarla. Frattanto, Tamino giunge di fronte a tre templi, intitolati rispettivamente alla Natura, alla Ragione, e alla Sapienza. Respinto dai primi due, vede uscire dal terzo un sacerdote egizio che gli chiede cosa stia cercando. Tamino risponde amore e virtù. Il sacerdote svela a Tamino che Sarastro è un uomo buono e che la cattiva di turno è la Regina della Notte. Pamina, quindi, è stata rapita per essere salvata dalle grinfie della madre. Sconcertato e disorientato, Tamino suona il flauto magico nella speranza di far apparire Pamina, e riceve in lontananza la risposta dello zufolo di Papageno, impegnato nella conquista di una Papagena. Catturato dagli uomini di Sarastro, Tamino viene successivamente condotto al cospetto del presunto tiranno. Ora Tamino e Pamina si possono incontrare e subito si innamorano l'uno dell'altra. Il secondo atto si apre con Sarastro che rivela di aver rapito Pamina perché destinata dagli Dei al nobile Tamino. Tamino e Papageno vengono, quindi, sottoposti ad una serie di prove, superate le quali potranno unirsi, il primo a Pamina e il secondo alla sua Papagena. Scoperto il tradimento, la Regina della Notte consegna a Pamina un pugnale perché sia lei a uccidere Sarastro, minacciando di maledirla e rinnegarla per sempre se non farà ciò che le ha ordinato. Dopo una serie infinita di eventi, alla fine si potrà celebrare la sconfitta della Regina della Notte e la vittoria del Bene sul Male. Pamina e Tamino, per coronare il loro amore, saranno accolti nel Regno Solare del magnanimo Sarastro.

Un film-opera

L'idea di Ingmar Bergman di realizzare un film-opera su *Il flauto magico* risale a venticinque anni prima del suo compimento. Siamo nel 1949 e Bergman è a Malmö. Ancora, però, non si sente all'altezza del compito: non dimentichiamo che, per quanto riguarda l'aspetto musicale, il regista cinematografico de *Il flauto magico* doveva assumersi anche il ruolo di impresario di teatro lirico e di direttore artistico dovendo scegliere di persona gli interpreti canori. Finalmente nel 1974, il regista trova la forza e soprattutto intercetta quegli artisti all'altezza del compito per coronare quel sogno di portare sul grande (e piccolo) schermo la musica di Mozart, quell'autore che, al pari di Chopin, Wagner e Bach, rappresentava da sempre una grande passione del regista. A onor del vero, realizzata la trasposizione cinematografica della storia di Tamino e Pamina, il regista nato a Uppsala il 14 luglio 1918 avrebbe voluto girare anche un *Don Giovanni* ma il progetto non andò mai in porto, lasciando in eredità a *Il flauto magico* i connotati di un prototipo inimitabile, sia della storia del cinema che della storia dell'opera.



La critica è unanime: Il flauto magico è l'ennesimo capolavoro

I consensi della critica, cinematografica e musicale furono unanimi fin dalla sua uscita. Per dare un'idea di come il mondo delle sette note accolse la pellicola, riportiamo fedelmente il pensiero del musicologo Piero Dallamano, pubblicato sulla rivista "Bianco e nero" nel 1977: *"Il film è la fedele, completa trasposizione*

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

dell'opera tanto da poter sostituire la realtà di una rappresentazione teatrale de Il flauto magico *con ugual diritto e maggiore corposità di un'edizione discografica. Qui Bergman è in primo luogo regista di teatro d'opera; si comporta cioè non diversamente da un Visconti davanti a* Manon Lescaut, *da uno Zeffirelli in* Otello. *Entro i limiti dell'assoluto rispetto al testo nella sua integrità, che accetta con evidente amore e devozione, il regista a sua disposizione ha quel di più che il mezzo cinematografico gli offre, cioè una libertà, uno svincolo dallo spazio obbligato, una molteplicità di punti di ripresa che certo un palcoscenico* vero *non consente agli spettatori in teatro. E ovviamente la genialità di Bergman rifulge in questo* di più *che trasforma la trascrizione de* Il flauto magico *anche in un film gradevolissimo".*

Pamina, un'altra donna dell'universo bergmaniano

Un tema bergmaniano che trova perfettamente posto nel mondo mozartiano de *Il flauto magico* è quello dell'universo femminile. Il regista svedese, perennemente impegnato anche nell'indagare i misteri dell'animo umano angosciato dal silenzio di Dio, aveva scandalizzato il mondo fin da *Monica e il desiderio* (1953), dove l'interpretazione di Harriet Andersson incarnava le sembianze di una donna sensuale e anticonformista, capace di gettare un soffio di libertà in rappresentanza di una nuova modernità del cinema e dell'universo femminile. Anche i film successivi di Bergman metteranno in evidenza la sua notevole predilezione per tante donne che, in una continua commistione tra vita di celluloide e vita privata, interpreteranno ora i personaggi dei suoi film ora il loro ruolo di amanti. Una commistione che valorizzerà le loro qualità artistiche e, di conseguenza, la capacità di Bergman nel saperle dirigere. In una continua "scoperta" e cura nel presentare i personaggi femminili, donne emancipate, passionali e al tempo stesso innocenti, che hanno fatto il successo del cinema bergmaniano dagli anni Cinquanta fino agli ultimi capolavori. E le donne con le quali il regista ha convissuto e con le quali ha avuto dei figli, sono state così tante che in occasione del suo sessantesimo compleanno l'ultima moglie Ingrid gli propose di invitare alla festa tutti i suoi sedici figli, molti dei quali non si conoscevano affatto. In ogni caso questa vita sentimentale agitata, incostante e infantile era diventata per il regista un laboratorio privilegiato dove trarre spunto per le sue varie e profonde indagini sulla conflittualità di coppia – come accadde nelle puntate di *Scene da un matrimonio* (1973) – o come quando creò personaggi femminili indimenticabili, come le protagoniste di *Persona* (1966), *Il posto delle fragole* (1957), *Sussurri e grida* (1972). E così, per non smentire il suo interesse per l'universo femminile, ne *Il flauto magico* il regista pone una particolare attenzione al personaggio di Pamina: una donna bergmaniana per antonomasia, una di quelle creature che, mentre il compagno attraversa la vita suonando il suo flauto a occhi chiusi, guarda in faccia la realtà con coraggio e fermezza.

Spazi e trucchi teatrali, spazi e trucchi cinematografici

Ne *Il flauto magico* Bergman gioca nei rimandi tra spazi teatrali e cinematografici. Alterna riprese in esterna per introdurre la storia ma, allo stesso tempo, inquadra la fissità anti-cinematografica del palcoscenico (riprodotto in uno studio televisivo). E per restituirci la totalità dello spettacolo teatrale, non manca di inquadrare anche gli spettatori (fanno pensare ai primi piani dei ragazzi che assistono allo spettacolo di marionette in *I quattrocento colpi* di François Truffaut), donne e uomini provenienti da ogni continente, uniti dalla bellezza della musica che ci rende tutti cittadini del mondo con gli stessi diritti e doveri. Anche i trucchi utilizzati dal regista e dalla sua troupe contribuiscono ad amalgamare l'aspetto teatrale e quello cinematografico. Se, infatti, le mirabolanti fantasie che possiamo ammirare sono di chiara matrice teatrale, è il mezzo cinematografico che permette a Bergman di proporceli attraverso un diverso, e variegato, punto di vista. Senza dimenticare di ricordarci, attraverso grandi cartelli di legno con su scritto le frasi pronunciate dai personaggi, che quanto mostrato è tutto immensamente finto ma anche incredibilmente vero.

Ancora una volta il bello dell'arte ci salverà

Bergman, uomo complesso e difficile, egocentrico, tormentato, manipolatore, travolto dalla passione per le donne, con *Il flauto magico* ha saputo ancora una volta trasportare sullo schermo il suo universo interiore, percorso da un profondo disagio esistenziale. Perché Bergman incarna alla perfezione la crisi profonda dell'uomo contemporaneo, incapace di trovare quelle risposte che attanagliano il mistero della sua esistenza. Oggi possiamo affermare con certezza che la sua indagine ci ha lasciato in eredità dei capolavori assoluti. Compreso *Il flauto magico* che non è da meno delle altre celebri produzioni, sia nell'indagine introspettiva che nell'appartenere alla *magia* del cinema. Un ennesimo piacevole rifugio dagli orrori del mondo che ci permette di affermare, senza timore di essere smentiti, che Bergman (e qui anche Mozart) rappresenta una fulgida espressione del bello assoluto. Unica via per salvarci dalle follie degli uomini.

Lorenzo Pierazzi

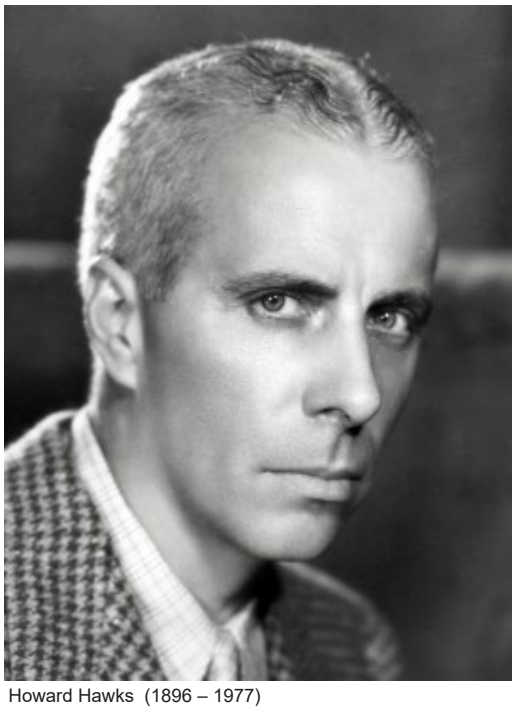
Un cielo grande come il cinema

Decido di fare un film quando il soggetto m' interessa:
può essere sulle corse automobilistiche o sull'aviazione,
può essere un western o una commedia,
ma la migliore azione drammatica è per me quella
che ha come soggetto l'uomo in pericolo.
Non c'è azione che quando c'è pericolo.
Howard Hawks

Stefano Beccastrini

Premessa

Howard Hawks è stato – da buon cineasta americano, forse il più americano dei tanti cineasti che hanno reso leggendaria Hollywood – un eccellente esploratore di tutti quanti i generi cinematografici: egli ha realizzato autentici capolavori sia girando commedie brillanti (come, per esempio, *Susanna-Bringing Up Baby* del 1938) sia film Noir (come, per esempio, *Il grande sonno-The Big Sleep* del 1946), sia Gangster Movie (come, per esempio, *Scarface* del 1932), sia film in costume (come per esempio *La regina delle piramidi-Land of the Pharaohs* del 1955), sia film di guerra (come, per esempio, *Arcipelago in fiamme-Air Force* del 1943), sia film di avventure esotiche (come, per esempio, *Hatari*, del 1962) e così via. Sono, però, personalmente convinto che egli abbia raggiunto i più alti vertici artistici nel genere cinematografico che è americano nel modo più tipico e profondo (nonostante la tarda e alquanto manieristica parodia che ne tentò, con bei risultati, il nostro Sergio Leone) ossia il Western. Da parte mia, pur amando moltissimo opere quali *Il fiume rosso-Red River* del 1948, *Un dollaro d'onore-Rio Bravo* del 1959, *El Dorado-Idem* del 1966, confesso di ritenere (come pochi altri pur affezionati esegeti di Hawks) *Il grande cielo-The Big Sky* un western assolutamente sublime.



Howard Hawks (1896 – 1977)

Chi fu Howard Hawks?

Di buona famiglia, Howard Hawks fu in gioventù un ragazzo alquanto spericolato sviluppando passioni per l'automobilismo, l'aeronautica e la caccia (amava la velocità, l'avventura, il rischio). Si laureò poi in ingegneria meccanica alla Cornell University (credo sia stato uno dei pochi ingegneri che abbiano infine scelto di fare film), si spostò a Los Angeles, dove un amico lo introdusse nel cinema facendolo assumere come trovarobe dalla Famous Players-Lasky Corporation, una casa produttrice in seguito divenuta la Paramount. Divenne amico del divo Douglas Fairbanks con il quale condivideva l'amore per il tennis. La carriera cinematografica di Howard Hawks quale regista iniziò proprio grazie a Fairbanks e a sua moglie, l'attrice Mary Pickfod, che lo chiamarono a sostituire il regista ufficiale, ammalatosi, durante le riprese di *The Little Princess*. Dopo aver partecipato alla Prima Guerra Mondiale, Hawks tornò a occuparsi di cinema, prima in qualità di sceneggiatore poi passando alla regia, presso l'appena nata Paramount. Il suo primo film fu, nel 1928, *Capitan Barbablu-A Girl in Every Port* con la celebre, e bellissima, Louise Brooks: la storia di due uomini – in tale occasione, due marinai – molto amici tra loro ma innamorati della stessa donna (una situazione narrativa che tornerà spesso nell'opera cinematografica di Hawks. Egli diventò famoso, nel 1932, con *Scarface*, truce storia d'un gangster sanguinario ispirato alla figura di Al Capone e interpretato da Paul Muni. Dopo di che, fino all'ultimo film ossia il Western *Rio Lobo* del 1970, Hawks girò una quarantina di film tutti quanti memorabili. Morì nel 1977.

Howard Hawks, per il suo eclettismo, fu a lungo giudicato il prototipo del cineasta americano bravo ma superficiale, senza alcuna profondità poetica né filosofica (erroneamente: Hawks era un poeta dell'amicizia e un filosofo eticamente deweyano). Soltanto quando in Europa, e soprattutto in Francia, si cominciò a considerarlo un vero e proprio maestro di "moderno e sobrio umanesimo" le sue quotazioni critiche si sono moltiplicate. Scrive di lui René Predal, nel suo *Cinema: cent'anni di storia*: "Ama aderire all'azione e ai personaggi con una regia trasparente e rigorosa: macchina da presa ad altezza d'uomo senza effetti accentuati né di inquadrature né di montaggio. Spesso nei suoi film un gruppo di persone affronta un pericolo, il che modifica i loro rapporti: amore, amicizia e dovere fungono da elementi rivelatori e ogni personaggio è osservato con ironia"

Il film

Il film, ambientato negli anni Trenta del XIX secolo, racconta la storia di un epico viaggio lungo il fiume Missouri compiuto, su una imbarcazione guidata da commercianti francesi di pelli, da due uomini – Jim/Kirk Douglas e Boone/Dewey Martin – da poco divenuti amici per la pelle. La meta è il villaggio indiano dei Piedi Neri, situato oltre la regione dei grandi laghi, presso il quale rifornirsi di pelli senza sottostare alle prepotenti imposizioni della Compagnia che dominava il commercio con i pellerossa. La carta vincente sulla quale quel coraggioso equipaggio sta scommettendo è il fatto che, con loro, naviga una principessa indiana, Occhio d'Anatra (interpretata da Elizabeth Threatt, una bellissima modella di origini Cherokee alla sua prima e ultima apparizione sullo schermo) di cui sia Jim che Boone si innamorano. Dopo varie peripezie (bonacce, tratti di fiume pericolosi, scontri con i pellerossa di tribù ostili e con gli scagnozzi della Compagnia) l'imbarcazione raggiunge il villaggio e comincia a fare buoni scambi commerciali. Ma come risolvere la questione dell'amore per Occhio d'Aquila? Jim sarebbe disposto a restare con gli indiani, pur di sposarla, ma la ragazza ama Boone che

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

tuttavia odia gli indiani (pensando, a torto, che abbiano ucciso un suo parente). Tutti e due gli amici, quindi, lasciano il villaggio indiano, avviandosi a un lungo ritorno: Jim perché amato ma come un fratello dalla principessa e Boone, che invece la principessa ama, a causa dei suoi pregiudizi. Jim, sacrificandosi, convince l'amico a tornare dalla donna.

Il grande cielo (un film, "superba cronaca d'avventura e d'amicizia – la definisce Jacques Lourcelles – colata nello stampo d'un western" – che parla di solidarietà e d'amore che vincono ogni pregiudizio) è fatto di epiche gesta, di ammirazione per l'umano coraggio e l'universale dignità, di grandioso senso del paesaggio, di un ritmo maestoso come lo scorrere del grande fiume ma anche di momenti di nostalgica rimembranza, di dolce intimità, di simpatico umorismo. E' un vero e proprio poema, insomma. Però, senza eroi, senza metafore, sena simbolismi: "Nei film di Hawks – dice ancora Lourcelles – gli uomini sono del tutto semplicemente uomini filmati nella pienezza della loro condizione terrestre".

Conclusioni

Per verificare alcune affermazioni contenute in questo articolo mi son messo a cercare nella mia biblioteca casalinga, alfine trovandolo sepolto da una pila di altri vecchi libri sul cinema, il *Castoro* pubblicato nel 1977 da Nuccio Lodato – colto cinefilo che di cinema s'intende come pochi altri (e anche autorevole collaboratore di ***Diari di Cineclub***) – e l'ho riletto, scoprendo (anzi, riscoprendo dopo vari anni) che Lodato ama *Il grande cielo* quanto me (che appartengo a quella categoria di cultori di Hawks che lo ritengono "forse non sbagliando, il più grande film da lui realizzato"). Com'egli aggiunge: "*Il grande cielo* è opera di una purezza, di un'unitarietà, di un nitore espressivo, di una distaccata forza emotiva assolutamente rare".

Stefano Beccastrini

Matti da slegare

Matti da slegare (1975) è il film che origina dal progetto collettivo *Nessuno o tutti* di Silvano Agosti, Marco Bellocchio, Sandro Petraglia e Stefano Rulli. In esso i pazienti degli istituti manicomiali si raccontano in un film che si dedica agli sforzi di riforma avviati nella provincia di Parma, che diede un contributo a finanziare il progetto

Roberto Lasagna

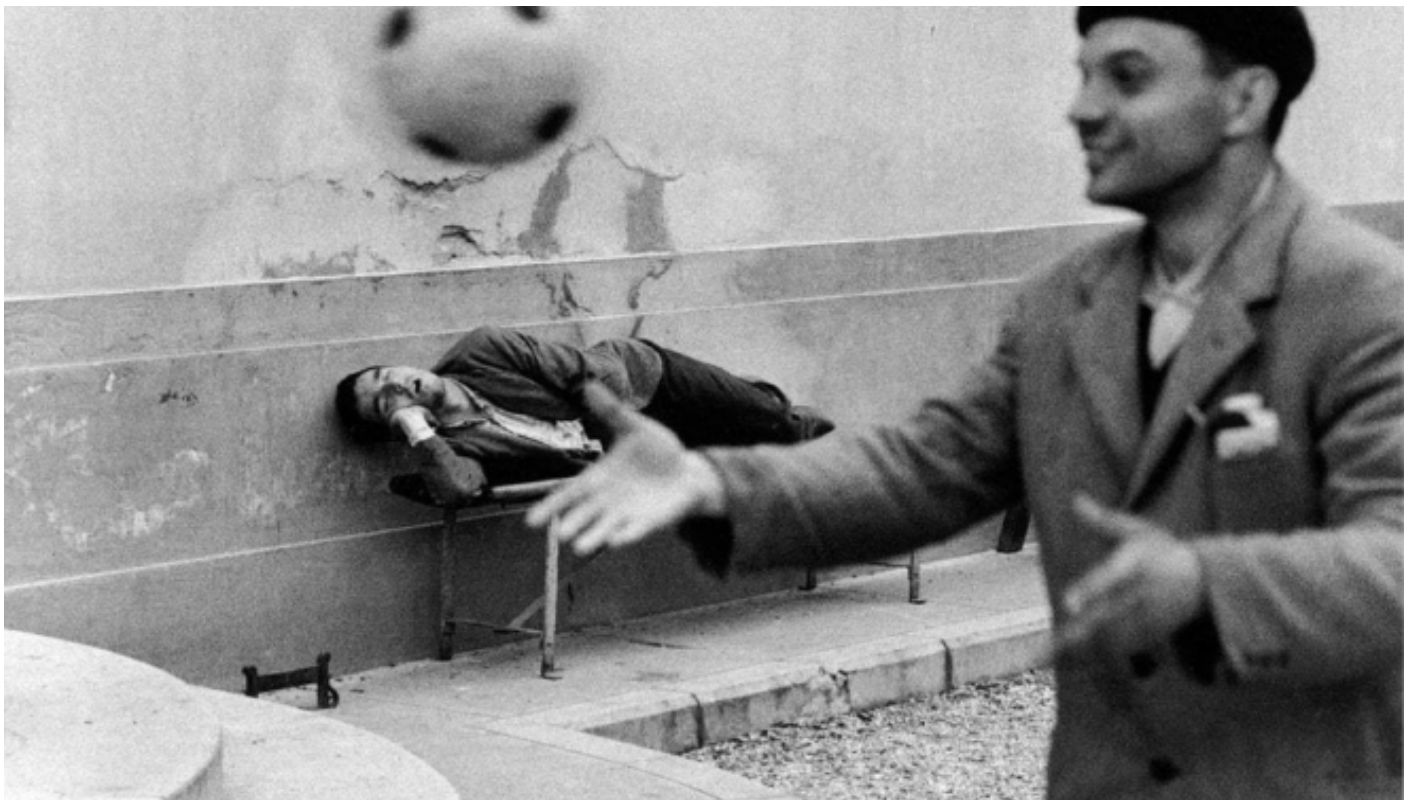
Realizzato a seguito delle teorie di Franco Basaglia, il film raccoglie l'obiettivo e l'ampia problematica dello psichiatra nel perseguimento della cura delle malattie mentali e del disadattamento, con la prospettiva di svuotare i manicomi ritenuti ghetti di emarginazione e quella altrettanto fondamentale di non intervenire con nuovi ricoveri, ma anzi attivarsi organicamente e progettualmente per rendere possibile un'opera di prevenzione nelle scuole, nelle fabbriche, nei quartieri delle città. *Matti da slegare* raccoglie il compito di sensibilizzare in merito alla chiusura dei manicomi, definiti dalla voce del commentatore come istituti per "cosiddetti subnormali" dove "migliaia di ragazzi lavorano e producono per padroni ombra che realizzano profitti smisurati". Ai pazienti si restituisce voce e visibilità, e si ascoltano anche le loro proposte in direzione di quel processo di riforma della psichiatria istituzionale che il 13 maggio del 1978 portò alla famosa legge 180. Essa corrispose al progressivo servizio diffuso di igiene mentale al posto dell'internamento del malato, a un'assistenza più consapevole delle persone sofferenti di disagi psichici - dalle nevrosi alle psicosi.

Un film ancora oggi modernissimo che alla sua uscita fece molto discutere, in cui la voce di Marco Bellocchio si ascolta delicatamente e rispettosamente tra le pagine di quello che è un importante documento storico in grado oggi di trasmettere tutta la sua portata comunicativa, la sua passione esperienziale e sperimentale che attraversa ideazione e prassi, dove gli individui sono persone da non sottrarre alle loro radici, alle loro case, come deportati.

Matti da slegare è animato dalla ferma e dichiarata convinzione di far parlare i pazienti senza normalizzare o ripulire i loro discorsi, rispettando "la 'diversità' del parlato proletario", sensibilizzando con ammirevole sentimento di vicinanza alle vite di persone che non si vogliono annullate da abitudini mortificanti, per "liberare" un'attenzione matura che valorizzi un proposito di coinvolgimento attivo all'interno della comunità. In questa luce, gli autori si interrogano sulle concrete possibilità di inserimento nella società per questi ex internati che, come mostra il film, sono in grado di esprimersi, di raccontarsi. Il collettivo di autori offre la testimonianza dei pazienti in un'indagine che non si vuole asettica e distaccata. Li si incontra, umanamente, e i "matti a slegare" sono persone bisognose di ambienti accoglienti, tra le prime esperienze di case famiglia e contesti di fabbrica che possano condividere solidarietà e valorizzazione. La parola va ai pazienti già dimessi, a personalità sensibili e ai testimoni della vita nei centri, in una lotta che Agosti, Bellocchio, Rulli e Petraglia affiancano con il loro racconto cinematografico affinché simili luoghi, come l'Istituto

Colorno di Parma, siano definitivamente "liberati". Nel documentario vengono seguite differenti direzioni d'indagine, mantenendo sempre il tono a un livello di parità rispetto all'intervistato. Non a caso gli intervistatori non si mostrano, o lo fanno soltanto con domande che non risuonano mai algide, ma formulate con toni garbati, amicali. Si seguono dall'esterno alcuni dei ricoverati, si registrano le testimonianze di figure di riferimento delle amministrazioni, si raccolgono le voci di chi visse a sua volta l'esclusione e si mosse per le prime forme di casa famiglia con la volontà di

segue a pag. successiva

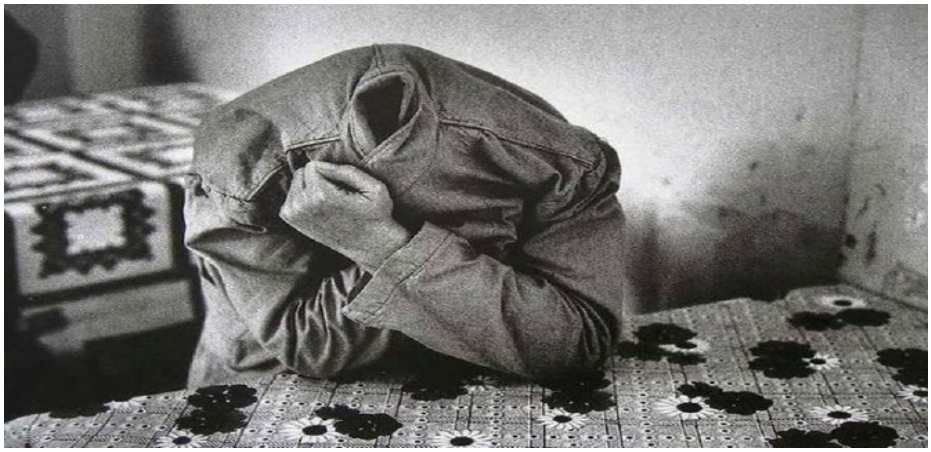


segue da pag. precedente

aiutare e includere. Una prospettiva di umanità in cui risuona come clamorosamente reazionario il vincolo repressivo manicomiale, che anzi si dissolve nella sua intollerabile inattualità di giogo di retaggi non più accettabili, ed è limpidamente rimpiazzato, tra le fabbriche e le fattorie e i vari quartieri, da angoli di solidarietà dove è già operativo o può essere praticabile il reinserimento, nella direzione di una socialità includente che le immagini sanno tradurre in toni talvolta non soffocanti ma attraversati da motivi di soavità. Ne origina la schietta freschezza di un approccio che gli stessi autori sanno condurre ricercando l'espressione libera e spontanea, come quando le dichiarazioni degli intervistati sono commentate e discusse tra i medesimi e tra altre persone chiamate a partecipare, come l'anziano sacerdote grazie a cui si innesta un gustoso e autentico scambio di punti di vista tra persone di ideologie differenti.

Bellocchio partecipa ad un film che diviene parte di un processo di critica delle istituzioni che segnò gli anni che precedettero e seguirono il Sessantotto. Il manicomio che nel film di Elio Petri *La classe operava va in paradiso* (1971) diventa il luogo che per il vecchio operaio Militina (Salvo Randone) equivale alla fabbrica, fu per gli esponenti della cosiddetta "antipsichiatria" - quali Franco Basaglia, David Cooper e Ronald Laing -, l'espressione della natura opprimente della società borghese e capitalistica. Il "sistema" sotto accusa è quello del mondo produttivo consumistico che condiziona la vita sociale: persino la schizofrenia e la psicosi grave divengono per David Cooper espressione dei fattori sociali e ambientali, mentre il movimento antipsichiatrico arriverà, nei casi più estremi, a considerare la malattia mentale un prodotto della società consumistica e dell'istanza violenta e repressiva che sin dalle origini dell'individuo opera nella famiglia e nell'infanzia.

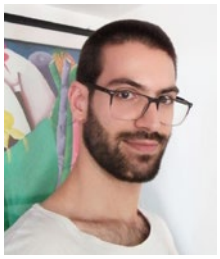
Matti da slegare è diviso in tre blocchi, dedicati ai tre principali intervistati: Paolo, Angelo, Marco. E si conclude con un motivo di festa, il



ballo organizzato nell'Istituto di Colorno. La passione militante e la libertà di approccio si percepiscono oggi come ieri vedendo un film dal piglio salutare e rigenerante, espressione di una sensibilità eccezionale, che restituisce la ferma e trasparente progettualità di un'indagine in cui ciascun malato mentale (che non sempre ci pare tale) viene avvicinato senza forzature o indulgenze, ma con l'intenzione di far finalmente parlare l'indole, l'autentico volto pur tra racconti personali di disagi e grandi durezze. Questa volontà espressiva si traduce nella predilezione di primi e primissimi piani sui volti degli utenti, mentre le inquadrature sono dettagli di volti colti da una camera in fluttuante movimento, pronte a restituire le intemperanze di una personale Nouvelle Vague in cui la regia è emotiva e partecipe come un testimone che percepisce il punto di vista umano, ribadito dalla richiesta di interazione con le persone che sono chiamate a raccontarsi. La regia immersiva colloca le espressioni e le risposte emotive di Paolo, Angelo, Marco, al centro dell'attenzione, con la macchina da presa che non si discosta dai volti, dalle espressioni che offrono un'idea precisissima della mancanza di ossigeno che caratterizza la vita di persone che hanno bisogno di un cinema così anticonvenzionale e schiettamente ribelle per liberare dettagli del loro malessere e dell'esclusione sociale in cui li si vorrebbe "subnormali" addomesticati. Contro il supposto addomesticamento, il film inizia lasciando parlare Paolo, alunno delle medie che non riesce a star fermo in classe per cinque ore consecutive, il quale, mentre i suoi compagni riescono a stare fermi, afferma: "Sono fuori dal normale". Viene il dubbio se si stia rivolgendo a se stesso o agli altri, mentre Angelo e Marco, due giovani adulti, portano le ferite delle violenze subite al manicomio, e infine, un ex partigiano finito in ospedale psichiatrico, racconta i nuovi spazi che si stanno configurando al fine di permettere ai pazienti uno stile di vita più decoroso che potrà offrire loro la possibilità di varcare i confini e mai più ritornare in quella che si rivela angosciosamente una prigione.

Roberto Lasagna

Fort navajo: la prima avventura di Blueberry



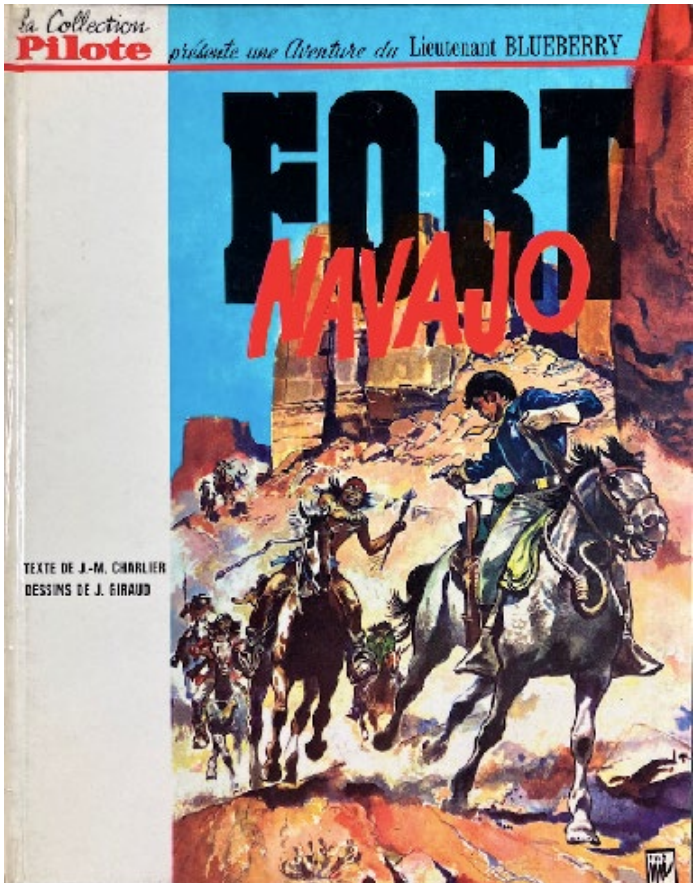
Davide Deidda

Fort Navajo è il nome della serie a fumetti che, poco dopo, adotterà il nome del suo protagonista, ovvero *Blueberry*, ed il nome del primo volume della stessa. Il grande classico e capolavoro del fumetto franco-belga è forse il più importante western mai realizzato nel medium, assieme a Tex (che però si muove su territori editorialmente e quindi narrativamente differenti). Dopo il suo esordio a puntate nel 1963 sulla rivista *Pilote*, *Blueberry* prende la forma di una grande saga che, a cicli di storie da 4-5 albi, porta avanti un unico grande racconto che si conclude con la morte nel 1989 del suo scrittore, Jean Michael Charlier, che lascia incompiuta la sceneggiatura dell'ultimo volume, il 23esimo, portato a termine anche nei testi dal disegnatore che ha realizzato tutti gli albi del personaggio, Jean Giraud (nientepopodimeno che l'uomo dietro alla firma *Moebius*). Jean "Gir" Giraud realizzerà come autore completo anche un successivo ciclo di storie di Blueberry, chiamato *Mister Blueberry* e comprendente 5 volumi (più un sesto che raccoglie, rimontato e con integrazioni, materiale da queste ultime storie) . Quando nasce *Fort Navajo* Jean Michael Charlier è già uno sceneggiatore con quasi 20 anni di esperienza, con alle spalle successi come *Buck Danny*, *Barbarossa* e *Tanguy e Laverdure*. Jean Giraud invece ha appena 25 anni ma, sebbene meno eclatanti e conosciuti di quelli del suo collega, ha già pubblicato dei lavori tra i quali, nove anni prima, proprio un western, dallo stile umoristico: *Les aventures de Franck et Jéremie*. Nel 1960 inizia a lavorare come assistente del maestro Jijé, inchiostrando un intero episodio del western *Jerry Spring*. Il debito grafico e narrativo di questo grande autore, famoso per il suo espressivo chiaroscuro, memore della lezione di Milton Caniff, è evidente nelle prime storie di *Blueberry*. Sebbene ancora alcune vignette tradiscono un'acerbità -fisiologica- nel disegno, l'albo finito regala 46 pagine di grande fumetto che diventano oggi anche una testimonianza dell'evoluzione di Giraud nel disegno e nel racconto. Quello delineato da Charlier è un racconto western classico di soldati bianchi contro indiani, dove spicca però un'evidenziazione, da parte degli autori, del razzismo cieco di alcuni bianchi verso i nativi e delle ragioni di questi ultimi. Mike Steve Blueberry, il nostro protagonista, ha il volto di Jean-Paul Belmondo ed è un antieroe moderno: lo troviamo nella prima tavola dentro il saloon di *Big Sam*, impegnato durante una truffaldina partita a poker che finirà in rissa e in sparatoria dopo l'intervento di Craig, tenente comprimario del nostro che *in viaggio non porta mai l'uniforme per poter barare in tutta tranquillità*. Il viaggio che Blueberry sta compiendo è, come per il tenente Craig, quello verso la base militare che da il nome alla serie, ovvero Fort Navajo. Nel tragitto però si imbattono nel ranch del pioniere Stanton, in fiamme e senza più abitanti, preda di quello che, secondo la freccia Apache che trovano sul posto, sembra essere un assalto indiano. Ma qualcosa non quadra, dato che sono anni che i nativi sono in pace con i bianchi. Poco prima di morire il vecchio Stanton rivela che suo figlio è stato rapito dagli indiani e Craig decide di partire per tentarne il salvataggio. A salvare Craig dagli indiani è dunque Blueberry e i due si ricongiungono infine con il Maggiore Bascom, comandante in seconda del forte, che assale ferocemente un gruppo di Apaches in marcia. Arrivati a Fort Navajo è lui, in seguito a un infortunio dell'equilibrato Colonnello Dickson, a prendere il comando e, guidato da un odio cieco verso gli amerindi, a causare definitivamente la rottura della pace tra i due popoli. L'albo si conclude con prospettive tutt'altro che rosee per l'evoluzione della vicenda e rimanda il proseguo all'albo

segue a pag. successiva

Vignetta da tavola originale di Fort Navajo.

segue da pag. precedente



Copertina della prima edizione in volume di Fort Navajo, edita da Dargaud nel 1965. Illustrazione di Jijé.

Prima tavola di Fort Navajo, tratta dall'edizione italiana pubblicata da Edizioni Nuova Frontiera nel 1982 nella collana Le avventure del Tenente Blueberry - Collana Eldorado. La colorazione è quella di Poppé

successivo (*Tuoni sull'Ovest*). La conclusione di questo primo lungo racconto, denominato *Ciclo di Fort Navajo* o *delle prime guerre indiane*, la avremo solo con il quinto albo. Nonostante l'ampio respiro della narrazione in questi primi albi si riscontra, per la natura episodica originaria di *Blueberry*, un susseguirsi di brevi situazioni avventurose che coinvolgono i personaggi, costretti a pericoli corsi e scampati in sequenze di poche tavole ciascuna. Il velo degli anni in questi racconti non è assente, tuttavia non comporta un peso alla lettura, che viene sorretta dalle abilità di Charlier di delineare personaggi incisivi e una trama tutta giocata sull'attesa e sul ritmo frenetico dell'azione, e dalle tavole meravigliose del giovane Gir, che regalano al lettore momenti di eleganza già notevoli. Il lettering, eseguito dallo stesso Giraud, si sviluppa a partire da quello di Jijé, e già anticipa un lettering *vivo*, che *danza sulla pagina* e *riflette la personalità* del suo autore. Una nota sul colore: questo primo albo, assieme ai successivi tre, presentava in origine una vibrante colorazione acquerellata a cura di Claude Poppé. Nel 1995 Claudine Blanc-Dumont ricolora integralmente questi albi, adottando una palette più sobria e costante applicando il colore in maniera più netta rispetto al predecessore. È doveroso aggiungere che Alessandro Editore ha pubblicato un volume dal formato gigante contenente *Fort Navajo* e *Tuoni sull'Ovest* in bianco e nero, scelta ideale per chi volesse ammirare in purezza l'elegante tratto di Giraud.

Davide Deidda

Pubblicata da Edizioni Nuova Frontiera nel 1982

Libro, moschetto e cinepresa. Il cinema fascista

Pierfranco Bianchetti

Quando il fascismo va al potere in Italia la nostra industria cinematografica sta vivendo una gravissima crisi economica e strutturale. L'invadenza massiccia dei film provenienti da Hollywood, la mancanza di aiuti statali al settore, gli elevati compensi dei divi dell'epoca, una scarsa capacità di rinnovamento tecnologico, l'incapacità di esportare all'estero le pellicole, sono le cause di tale crisi.

L'Unione cinematografica Italiana, l'organismo che riunisce la case di produzione, è al collasso. Pochi sono i film che in un anno vengono realizzati in Italia.

Di fronte a questo quadro drammatico, il governo fascista andato al potere dopo il 28 ottobre 1922, non sa che strada imboccare. L'Istituto Luce, l'ente pubblico che ha il monopolio dell'informazione e della propaganda di regime, è l'unico strumento in grado di intervenire nel settore audiovisivo. Ma una strada per rilanciare il cinema italiano sta per essere intrapresa.

"Il Duce e i suoi consiglieri e consulenti erano stati sedotti dalle realizzazioni che i sovietici avevano compiuto in campo cinematografico. L'inventario del LUCE prevedeva cronache bisettimanali e trisettimanali, cortometraggi didattici a uso e consumo delle popolazioni rurali, film educativi, turistici, scientifici - divulgativi, cinemobili nelle campagne e proiezioni nelle scuole e nelle caserme, un cinegiornale la cui presentazione sarebbe stata obbligatoria per i gestori delle sale cinematografiche. Non sfuggì a Mussolini l'importanza che il cinema avrebbe avuto quale strumento di persuasione ideologica, ma l'interesse suo e dei suoi collaboratori, in principio, cadde sulle forme giornalistiche della comunicazione cinematografica. A tempestare di petizioni e di appelli il capo del governo furono le rappresentanze dei distributori e dei produttori, che chiedevano di ridar ossigeno alla fabbricazione dei film di fiction" (Cinema e fascismo - Il Cinema Grande Storia Illustrata Istituto Geografico de Agostini Novara).

Nel 1930 il geniale Stefano Pittaluga, il manager italiano più illuminato del settore filmico, cerca di convincere il governo a muoversi nella direzione giusta per uscire dalla crisi, ma non è ascoltato.

Sul piano culturale - filmico all'inizio degli anni trenta vi è la necessità di aprire nuove strade. Nasce la rivista *Cinematografo*, fondata dal regista Alessandro Blasetti che vede riuniti diversi intellettuali italiani anche non organici al regime, quali Umberto Barbaro, Aldo Vergano, Mario Serandrei ed altri. Sullo sviluppo dell'industria cinematografica il dibattito è comunque vivace. Il Ministro delle Corporazioni Giuseppe Bottai pensa di realizzare un cinema fascista poco retorico e più propenso ad avvicinare un pubblico popolare che ama rilassarsi e divertirsi davanti al grande schermo.

Il futuro del nostro cinema continua ad appassionare gli addetti ai lavori. Due diverse teorie si contrappongono tra i "cinematografari": costruire una macchina cinema ideologica e pedagogica o invece realizzare un'industria filmica basata sulla legge della domanda e dell'offerta.

Sulla scena però ecco arrivare una figura che condizionerà non poco la cinematografia italiana. Si tratta di Luigi Freddi, giornalista di talento, fascista convinto e molto legato a Benito Mussolini. Responsabile della propaganda del Partito Fascista, Freddi in uno dei suoi viaggi di studio passa alcuni mesi a Los Angeles dove ha modo di osservare lo star system di Hollywood, il sistema organizzativo efficiente del cinema statunitense che lo colpisce particolarmente.

Rientrato a Roma, Freddi insieme a Gian Galeazzo Ciano, genero del Duce, dà vita nel 1934 ad un organismo nel quale far confluire tutto l'apparato cinematografico italiano, legandosi alla Banca Nazionale del Lavoro che diventa la fonte di credito ufficiale per poter realizzare dei film.

"Da dietro il suo tavolo di lavoro, in via Veneto, Freddi era in grado di imprimere allo sviluppo della cinematografia un orientamento che non riguardava solamente i contenuti dei film, ma anche gli itinerari economici da percorrere. In veste di supercontrollore ideologico, Freddi fu di manica larga, alla maniera dei seguaci di Bottai.

Non che non avesse a cuore le sorti della creazione artistica e desiderasse preservarle dalle mire interessate del personale politico; anzi, era avvezzo a schernire e a disprezzare l'intellettualità e le manifestazioni creative più sofisticate e meno appetibili per il pubblico. La sua relativa liberalità piuttosto era dettata dal convincimento che i film erano merce da proteggere nei confronti di coloro che, nella scia dell'esempio sovietico e sia pure con un segno nero, teorizzavano una totalitaria politicizzazione del cinema. A Freddi e ai suoi funzionari bastava che non trapelassero, né dai film italiani né da quelli stranieri, accenni a temi intollerabili e imbarazzanti per il regime e, infine, quanto alla mobilitazione della coscienza e della sensibilità collettiva, sarebbe stato sufficiente rinfocolare lo spirito nazionalistico di cui era imbevuta la vita del paese". (Cinema e fascismo - Il Cinema Grande Storia Illustrata Istituto Geografico De Agostini Novara).

Nel 1933 esce sugli schermi italiani *Camicia nera* di Giovacchino Forzano e l'anno dopo *Vecchia guardia* di Alessandro Blasetti, due pellicole che non riscuotono l'interesse di Freddi (le considera troppo ideologiche), mentre apprezza *Il grande appello* (1936) di Mario Camerini, mal visto dalla stampa fascista. *Vecchia guardia*, tratto da un soggetto di Giuseppe Zucca, interpretato da Gianfranco Giachetti, Mino Doro, Barbara Monis e Franco Brambilla, è ambientato nel 1922 in un paese vicino a Roma dove è in corso uno sciopero di infermieri. Per riportare l'ordine arrivano diversi squadristi capeggiati da Roberto, figlio maggiore del medico condotto. Viene proclamato lo sciopero generale con l'interruzione anche della corrente elettrica. Dopo uno scontro delle camicie nere con i "rossi", un ragazzo muore. É Mario, fratello di Roberto. Poi la tensione si placa mentre nasce un sentimento di amore tra Roberto e Lina, la maestra del paese. La marcia su Roma conclude il film.

"La cena delle beffe" (1941) di Alessandro Blasetti

"Fu bocciato - racconta lo stesso Blasetti - *letteralmente, da Ferri come film pacifista, come film borghese che andava ad un 'embrassons - nous finale..."*. Fortunatamente l'opera viene fatta vedere a Mussolini che invece si commuove e si augura che *Vecchia guardia* venga visto in tutta Italia.

Nel 1936 "il regista con gli stivali" (come è soprannominato Blasetti) gira *Aldebaran*, una pellicola che esalta la Marina Militare Italiana. *"Il film non è migliore e non è peggiore* - scrive Carlo Lizzani nel libro Storia del cinema italiano, Parenti editore - *dei tanti film americani, sui marinai, ed è un'offerta di più al 'clima' ufficiale del Regime, che proprio in quei mesi avviava il popolo italiano a nuove avventure di guerra"*.

Blasetti tra il 1936 al 1943 si dedica alla realizzazione di pellicole incentrate su racconti di fantasia. *Ettore Fieramosca, Un'avventura di Salvator Rosa, La cena delle beffe, La corona di ferro*, sono secondo Lizzani *"grandiose favole storiche a prima vista spoglie di ogni contenuto ideologico e valide a seconda del vigore figurativo con cui egli le affronta e le risolve. E quando si avvicina ai temi della realtà di oggi, sembra voler tenere il più lontano possibile dall'attualità sempre più scottante degli avvenimenti storici che in quegli anni travagliavano l'Italia, e sembra avviarsi, anche lui, come tutto il cinema italiano 'minore', all'evasione, al giuoco, allo psicologismo astratto"*.

Luigi Freddi al comando della sua "nave", è convinto che il corporativismo, la dottrina secondo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

la quale le classi sociali italiane possono convivere grazie alla mediazione del regime di Mussolini, funzionerà anche nell'ambito cinematografico. La Scalera Film e la Lux Film, le due case di produzione maggiori faranno da catalizzatrici di altre piccole aziende produttrici e distributrici.

Nasce così l'idea di costruire su alcuni terreni di via Tuscolana a Roma dei teatri di posa che si chiameranno Cinecittà insieme al Centro Sperimentale di Cinematografia che forgerà i nuovi autori e le maestranze del nuovo cinema italiano.

Freddi apre anche agenzie all'estero, in Germania, Francia e Inghilterra per vendere i nostri prodotti filmici. Ci si muove anche sul informativo - promozionale fondando un quindicinale *Cinema*, un settimanale *Film* e un mensile, *Lo Schermo*, mentre la stampa riceve molto materiale informativo (fotografie, schede su attori e registi dei film distribuiti nelle sale).

Nel 1935 la Banca Nazionale del Lavoro istituisce una sezione cinema che dovrà erogare fondi consistenti per le pellicole da realizzare. Il periodo che va dal 1936 al 1938 è molto proficuo per il nostro cinema che è in grado di realizzare lungometraggi di successo quali, *Il grande appello*, *Cavalleria*, *Scipione l'Africano*, *Il fu Mattia Pascal*, *Giuseppe Verdi*, *La Contessa di Parma*, *Condottieri*, *Ettore Fieramosca*, *Sentinelle di bronzo*, *Luciano Serra pilota* e altri.

Le cose però non vanno tutte per il verso giusto. Freddi entra in contrasto con il Ministro della Cultura Popolare Dino Alfieri che ha una visione diversa di come si gestisce la cinematografia italiana. I finanziamenti dello Stato, a suo avviso, devono essere erogati alle produzioni sulla base degli incassi acquisiti al botteghino. E inoltre le pellicole straniere saranno soggette ad una aliquota che verrà utilizzata per le case produttrici italiane. Così facendo ben presto Hollywood ritira i suoi prodotti dal mercato italiano che così deve diventare autosufficiente nella produzione e distribuzione dei prodotti filmici.

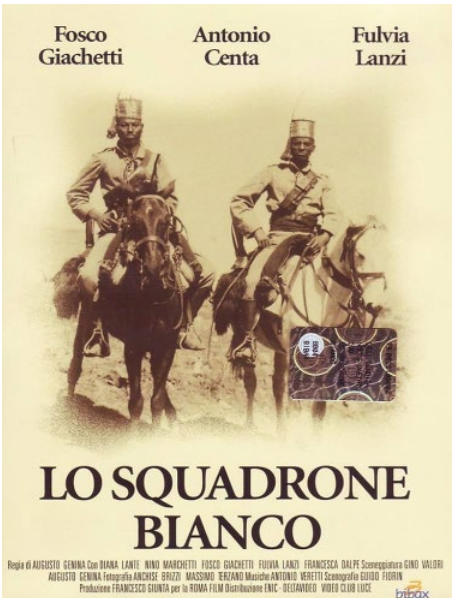
Nel 1938 Cinecittà è ormai totalmente statale e dal 1941 tutto il cinema italiano è nazionalizzato, ma lo scoppio della seconda guerra mondiale nel 1939 e nel 1940 la partecipazione nel conflitto dell'Italia al fianco della Germania nazista causa inevitabili problemi sociali ed economici a tutti i settori del Paese. In grande affanno è quindi anche il mercato cinematografico italiano che può distribuire i suoi prodotti solo nei paesi dominati dall'occupazione nazista (Francia, Ungheria, Bulgaria, Romania, Croazia, Grecia, Spagna e America Latina). Ma il raggiungimento di 100 titoli all'anno da distribuire nelle sale diventa un sogno irrealizzabile.

Presto con la caduta del Fascismo il 25 luglio 1943 e l'armistizio firmato con le forze angloamericane l'8 settembre dello stesso anno, vedrà l'Italia divisa in due con l'occupazione delle forze tedesche di buona parte del territorio italiano. E così il nostro cinema sarà condannato a finire in un mare di macerie.

Scipione l'Africano, il colossal di Carmine Gallone (1937)

Nel 1936 per celebrare il fascismo in quel periodo che gli storici chiamano "gli anni del consenso", si decide di produrre una pellicola che metta in risalto 'la conquista dell'impero'. Diretto da Carmine Gallone e ambientato ai tempi della seconda guerra punica (dal 207 a.C., anno della partenza di Scipione per l'Africa, alla vittoria di Zama, riportata da Scipione nel 202), *Scipione l'Africano* viene realizzato per festeggiare la vittoria di Addis Abeda messa a confronto con quella di Zama e vuole mostrare l'avvento di Roma nel Mediterraneo. Questa costosa produzione vede impegnate 232 giornate di lavorazione con 60 attori e una cinquantina di impiegati e tecnici, non tralasciando moltissimi generici e comparse e numerose maestranze. In più sono utilizzati soldati di fanteria e cavalleria con una cinquantina di elefanti e migliaia di cavalli.

Il film, presentato alla Mostra del Cinema di Venezia nel 1937, vince la Coppa Mussolini, ma la pellicola non riscuote quel successo che



il regime sperava. Anche la distribuzione internazionale dell'opera ottiene risultati scarsi e insoddisfacenti.

La sceneggiatura, come scrivono gli storici del cinema, non è all'altezza della situazione e il racconto appare non convincente e privo di una scorrevole narrazione. Inoltre gli atteggiamenti 'fascisti' imposti alla recitazione di Annibale Ninchi, che interpreta Scipione, l'Africano, non giovano al film. E infine appaiono nella scenografia vistose mancanze come la presenza nella campagna dove il film è girato, di pali del telegrafo sfuggiti ai responsabili della produzione.

Insomma quello che avrebbe dovuto essere il trionfo cinematografico di regime non soddisfa i dirigenti in camicia nera di Cinecittà.

Squadrone bianco, il film (1936) di Augusto Genina che doveva essere colonialista ma non fu!

"*Il 1936* - scrive Ugo Casiraghi su l'Unità in occasione del passaggio del film in televisione - *fu l'anno chiave della mobilitazione di regime attorno al cinema italiano. I temi delle forze armate, della guerra, del colonialismo cominciavano ad affluire*

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

e a riempire il quadro. Persino l'esile e riservato Camerini, lui così estraneo al fascismo, fu costretto a impegnarsi nella campagna africana, girando sul posto un film d'occasione intitolato Il grande appello. Cercò di sfuggire per la tangente, ma senza riuscirvi che in parte. Fu una delle sue imprese più anomale e disgraziate.

Augusto Genina era suo cugino: Camerini gli aveva fatto da assistente nei lontani anni di apprendistato. La sua formazione era cosmopolita: aveva lavorato all'estero forse più che in Italia. E anche lui, in certo senso, si rifugiò in angolo con Squadrone bianco, perché il soggetto derivava da un romanzo francese col medesimo titolo, sceneggiato con lui dallo stesso autore Joseph Peyré. Un mediocre libro colonialista ambientato in Marocco, che Genina trasferì nel deserto libico puntando quasi esclusivamente sulla eloquenza dei luoghi".

La pellicola ovviamente si presta alla strumentalizzazione della propaganda fascista ma invece il film si presenta come un bel racconto d'avventure incentrato su due ufficiali del reparto indigeno (i meharisti). Splendida la fotografia di Anchise Brizzi e Massimo Terzano che valorizzano i luoghi e l'atmosfera folcloristica. Genina, un ottimo regista in questo genere di film (nel dopoguerra firmerà il pregevole *Cielo sulla palude* con la fotografia di G.R. Aldo), punta molto sulle sequenze della marcia dei soldati e cammelli nel deserto tralasciando alla fine di realizzare un film colonialista. Straordinario il volto del capitano interpretato da Fosco Giachetti che si mette in contrapposizione al personaggio del tenentino Antonio Centa, un ufficiale proveniente dai salotti che si rivelerà a sorpresa un vero soldato in grado di affrontare difficili situazioni.

"Vecchia guardia" (1934) di Alessandro Blasetti

"*Ma l'esperienza internazionale* - conclude Casiraghi - *del regista, l'austerità insolita del suo linguaggio (dove gli scarni dialoghi erano tuttavia l'apporto più debole), la misteriosità dell'avventura per cui i bravi meharisti dovevano stanare generici predoni più che autentici ribelli: tutto ciò conduceva al risultato paradossale che venisse premiato quale migliore film italiano, un film che poteva essere francese e che, per l'appunto, conobbe un notevole successo presso il pubblico inglese*".

L'assedio dell'Alcatraz (1940), un film di Augusto Genina, un tributo fascista alla Spagna franchista uscita vincitrice dalla guerra civile spagnola

L'assedio di Alcatraz è considerato come un altro prezzo al regime fascista per celebrare la vittoria dei falangisti contro i repubblicani, i legittimi vincitori delle elezioni politiche spagnole del 1936.

A differenza di *Squadrone bianco*, il nuovo film di Augusto Genina è intriso di retorica e di propaganda a favore del vittorioso regime di Franco instauratosi nella primavera del 1939, dopo una sanguinosa guerra civile che è costata tanto sangue da entrambe le parti in conflitto (non dimenticando le feroci rappresaglie sui perdenti inflette da Francisco Franco per anni e anni, tra fucilazioni e carcerazioni disumane).

L'assedio di Alcatraz racconta le vicende eroiche della guarnigione di Toledo comandata dal colonnello Moscardò contro il governo repubblicano. La popolazione si rifugia entro le mura della città posta sotto assedio dalle truppe fedeli alla Repubblica.

Dopo 68 giorni di battaglie feroci che costano molto sangue da entrambe le parti, alla fine le truppe dei falangisti raggiungono gli assedianti e sconfiggono l'odiato nemico "rosso".

"Il grande appello" (1936) di Mario Camerini

Il film, realizzato con uno sforzo produttivo non indifferente, costa all'epoca sette milioni di lire, una cifra onerosissima, ma la storia è raccontata in modo frammentario e disunito in un clima di retorica quasi insopportabile. Per evitare guai peggiori alla pesantezza della vicenda nata per osannare sullo schermo i cugini spagnoli seguaci di Franco, Genina punta molto sulle scene spettacolari di battaglia. Tra gli interpreti Rafael Calvo, Maria Denis, Fosco Giachetti, Andrea Checchi.

Gli attori simbolo del cinema fascista

Fosco Giachetti, nato nel 1900 a Sesto Fiorentino, divenuto famoso per il suo ruolo di militare in *Squadrone bianco*, rimane legato per tutta la sua carriera al personaggio ufficiale forte e coraggioso in film di propaganda quali *Tredici uomini e un colpo di cannone* (1936), *Sentinelle*

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di bronzo (1937), *Carmen fra i rossi* (1939), *L'assedio di Alcatraz* (1940) e *Bengasi* (1942). Giachetti sarà presente anche in altre opere di genere diverso: lo storico *Scipione l'Africano* (1937), il drammatico *Un colpo di pistola* (1942) e *Fari nella nebbia* (1942) ma senza diventare mai un vero e proprio divo.

Negli anni cinquanta e sessanta ha lavorato nel cinema in ruoli minori, ma anche in film importanti come in *Il conformista* di Bernardo Bertolucci. Muore a Roma nel 1974.

Camillo Pilotto, nato a Roma nel 1888, esordisce al cinema in *Sopravvissuto* (1916), ma poi con l'avvento del sonoro ottiene un discreta visibilità. Dopo una intensa esperienza teatrale, diventa nel cinema fascista, uno degli interpreti più noti: è Alessandro Duca di Firenze in *Lorenzino de' Medici* (1935) di Guido Brignone; l'alpino veneto in *Le scarpe al sole* (1935) di Arco Elter, l'albergatore Bertani in *Il grande appello* (1936) di Camerini e Il Cardinal Massaia in *Abuna Messias* di Goffredo Alessandrini (1939. Nel dopoguerra si afferma come un ottimo caratterista in diversi film italiani. Muore nel 1963.

Mino Doro, veneziano, classe 1903, attore di un certo fascino sul grande schermo (è chiamato il "Clark Gable italiano"), esordisce al cinema con *T'amerò sempre* (1933) di Camerini. Poi è presente in *Fanny* (1933) di Mario Almirante, riduzione di una commedia di Pagnol; in *La fanciulla dell'altro mondo* (1934) di Righelli e nelle due pellicole dirette da Guazzoni, *I due sergenti* (1936) e *Il Dottor Antonio* (1937). Seguono alcune commedie divertenti di buon successo. Doro è poi tra gli interpreti di *Vecchia guardia* (1934), *Camicia nera* (1933) e *Redenzione* (1942), la cosiddetta trilogia fascista. Anche per lui il cinema italiano del dopoguerra offre ruoli di caratterista in film mitologici e avventurosi fino alla sua scomparsa avvenuta nel 1992.

Carlo Ninchi, nato a Bologna nel 1896, ottiene successo prima in palcoscenico e poi davanti alla macchina da presa a partire da *Corte d'assise* (1939) di Guido Brignone. Nel '37 è agli ordini di Carmine Gallone nella parte del luogotenente Lelio in *Scipione l'Africano*. La sua carriera si sviluppa quasi sempre in personaggi diversi, spesso uomini di forte spessore. Nel 1941 è in *Marco Visconti* (1941) di Mario Bonnard e in *Giarabub*, diretto da Alessandrini (è il maggiore Castagna). Negli anni cinquanta anche lui è attivo come ottimo attore caratterista. Muore a Milano nell'aprile 1974.

Gianfranco Giachetti, nato a Bologna nel 1888, noto attore teatrale, passa al cinema nel 1931 con *Figaro e la sua preziosa giornata* (1933), mentre con Blasetti gira *1860* (1934) dove interpreta padre Costanzo. Poi tocca a *Vecchia guardia* nei panni del dottor Cardini e a *Aldebaran* (1935) nel ruolo dell'ammiraglio Valeri. Muore nel 1936.

"Cavalleria" (1936) di Goffredo Alessandrini

Infine Amedeo Nazzari, nato nel 1907, negli anni precedenti alla seconda guerra mondiale diventa un attore molto popolare con *Ginevra degli Almieri* (1936) e *Cavalleria* (1936). In pieno cinema fascista viene utilizzato dai registi nel ruolo del classico eroe generoso, leale e coraggioso come in *Luciano Serra pilota* (1938), opera però intrisa di retorica fascista, in *Montevergine/La grande luce* (1939), *La cena delle beffe* (1941), *Bengasi* (1942) e *Quelli della montagna* (1943).

Durante il periodo dei telefoni bianchi, è il divo per eccellenza in *Assenza ingiustificata* (1939) di Max Neufeld, *Centomila dollari* (1940) di Mario Camerini e *Dopo divorzieremo* (1940) di Nunzio Malasomma. Nel dopoguerra diventa molto popolare nel genere melodrammatico nei film diretti da Raffaello Matarazzo e in diverse pellicole in costume e di genere. Anche la televisione lo vuole nella conduzione di alcune trasmissioni. Muore a Roma nel 1979.

"Scipione l'Africano" (1937) di Carmine Gallone

Presto il cinema "fascista" si trasforma in un cinema "di guerra" che si trova di fronte al dilemma di raccontare al pubblico italiano la realtà di un conflitto che appare sempre più avviarsi alla sconfitta.

"Sparita l'enfasi dei primi mesi - scrive Gian Piero Brunetta in Il Cinema sullo schermo - come il cinema ha raccontato l'identità nazionale - Carocci Editore - *nei commenti dei cinegiornali si fanno strada la diminutio, la perifrasi, l'antifrasi, l'ellissi. I commenti sembrano voler addolcire o dissimulare la percezione più generale della sconfitta che comincia a intravedersi nelle cronache dei vari fronti di guerra. Dal 1942 si comincia a parlare di 'ritirate strategiche' e 'ripiegamento del fronte'. E quanto alle funzioni deittiche, nessuno dei film prodotti negli anni della guerra invita lo spettatore a correre ad arruolarsi e imbracciare il fucile a difesa della patria minacciata. In nessun film di finzione si dichiarano o sposano le ragioni della guerra voluta da Mussolini nel giugno 1940 dopo la lunga fase di posizioni di stallo come 'paese non belligerante".*

La fine del fascismo è fortunatamente alle porte!

Pierfranco Bianchetti

Centenari

Eleonora Duse. Una celebrazione che ci fa rileggere il teatro moderno. A cento anni dalla scomparsa

Pierfranco Bruni

Una diva o Divina? Cambiò il teatro e diede vita alla tragicità nel cinema.

Il 3 ottobre del 1858 nasceva Eleonora Duse. Una attrice dentro il teatro. Quel teatro che si è definito come un archetipo della vita. Già a pensare come e dove sia nata ci offre la consapevolezza che la recita è la tangibilità della sua esistenza. L'attrice che diventerà la regista di se stessa. Ovvero la capo comica.

I personaggi che ho portato sulla scena sono il dramma rivelato nello specchio della gestualità. Fare teatro senza luci è complesso e la voce inventa tutto. Il teatro con le luci sulla scena è un teatro di paziente gestualità. Sono gli sguardi, gli occhi, le mani, le pose che creano il teatro. E questo nonostante il copione già definito o scavato da un'opera letteraria.

È certo che il teatro di Eleonora cambia nel momento in cui incontra Gabriele D'Annunzio. Perché il linguaggio è già nel testo dannunziano che ha bisogno di trovare l'interprete. L'interprete è lei. La Divina che rende sublime la rappresentazione.

Ci sono elementi nella Duse che vanno oltre il consueto. Come il suo rapporto con la cultura russa. Infatti Eleonora Duse lesse con molta attenzione gli scrittori russi. Avrebbe voluto inserire nel suo repertorio i drammi più vicini alla sua introspezione esistenziale. Oltre a Cechov che approfondì con uno scavo teatrale psicologico e a Pushkin con il quale si immerse nella sua poetica erano sul suo cammino sia Tolstoj che Dostoevskij. Il Tolstoj di quella povera gente che inizia un viaggio sino a raggiungere la confessione della resurrezione.

Soprattutto Dostoevskij lo avvertiva sui suoi passi con i personaggi dell'inquietudine e dell'ironia dolorante. Avrebbe voluto portare sulla scena le donne, con il loro tragico vivere l'esistenza, che abitano la temperie umana dell'Idiota. Un dramma nel tragico. Ma era la letteratura russa con i suoi tempi e le meditazioni che affascinava Eleonora sia nel suo cammino di donna che sulla scena.

Eleonora Duse (Vigevano, 3 ottobre 1858 – Pittsburgh, 21 aprile 1924), soprannominata la divina

D'altronde aveva attentamente studiato Gor'kij dei "I bassifondi" ed era parte integrante del suo repertorio. Sui palcoscenici italiani aveva assunto il titolo "L'albergo dei poveri" e venne rappresentato, se pur in solo due appuntamenti, nel 1905. Sia in Francia con la compagnia di Aurélien Luiginé - Poë al Théâtre de l'OEuvre di Parigi sia al Manzoni di Milano con la Compagnia Talli - Gramatica - Calabresi.

Il suo legame culturale con Stanislavskij resta fondamentale e non solo per Eleonora ma anche per lo stesso attore e studioso russo. Infatti Stanislavskij dichiarò che dopo avere assistito a uno spettacolo di Eleonora pensò a come realizzare il Teatro d'arte di Mosca tanto che Alisa Koonem, attrice allieva di Stanislavskij, ebbe a dire che "Se non si recita come lei bisogna abbandonare per sempre il teatro". Dunque. La relazione tra Eleonora e la cultura russa fu fondamentale. Seguitissima come attrice in quelle città e soprattutto a San Pietroburgo dove le file degli spettatori per assistere ad una sua rappresentazione erano immense. Fu un mito in Russia.

Il suo modello di recitazione, il suo porsi in scena, la sua malinconia di attrice e la sua intelligenza percettiva di capo comica la rendono in quei teatri ancora di più divina e sublime. Vi porta l'innovazione della recita ma soprattutto dell'attore moderno.

L'attore personaggio che decodifica il ruolo del protagonista che, se pur non amato dal teatro russo, incarna una centralità fondamentale: la presenza. Ovvero la possibilità di espressione con una evidente sottolineatura della fisicità. Recitare con il corpo più che con le parole. Infatti lei recitava in lingua italiana ma era la gestualità che sottolineava il vero linguaggio.

Eleonora non era soltanto l'attrice, il personaggio in scena, la teatrante. Era sempre lei: Eleonora Duse.

Nella lettera a Konstantin Stanislavskij Eleonora ebbe a sottolineare: "Nel suo teatro ho attinto nuovamente alla verità e alla poesia. La poesia e la verità sono le sorgenti più profonde per la sostanza della nostra arte e per l'anima dell'artista".

La Russia del teatro a questo guardava. Lei ha ripagato questa devozione non saltando mai una replica. Anzi sempre con maggiore impegno ogni replica era come la prima. Una attrice italiana nel cuore della cultura russa.

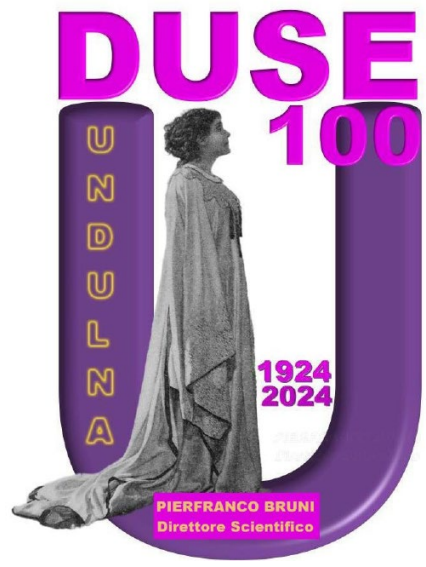
Concludendo la sua tournée a Mosca nel 1891 Eleonora scrisse: "Profondamente commossa delle accoglienze, lascio questo paese, al quale mi sono sinceramente affezionata". Il luogo e la sua cultura letteraria sono state delle chiavi di lettura di una tradizione slava fortemente interiorizzata da Eleonora.

Il suo Cechov fu un viaggio tra l'anima e il tempo delle pause, dello sguardo e del silenzio. Non solo una attrice sulla ribalta del teatro ma una donna. Eleonora non ha mai smesso di interpretare se stessa. Quel sottosuolo tragico dostoevskijano lo ha portato nel cuore oltre che sulla scena e la rappresentazione dei drammi.

Così come nel mondo del cinema. Le celebrazioni del Centenario della scomparsa di Eleonora Duse aprono un confronto molto articolato non solo con la letteratura e con scrittrici come Matilde Serao, Grazia Deledda o Sibilla Aleramo, ma si avvia una riflessione con personaggi come Mata Hari, per l'eleganza del portamento, con Marta Abba, per i consigli che Eleonora diede alla "musa" di Pirandello e soprattutto con una eredità che ha trasmesso in modo diretto alla grande Greta Garbo.

Con il Progetto Undulna legato al Comitato Nazionale per il Centenario della morte di Eleonora Duse, Ministero della Cultura, si incontra

segue a pag. successiva



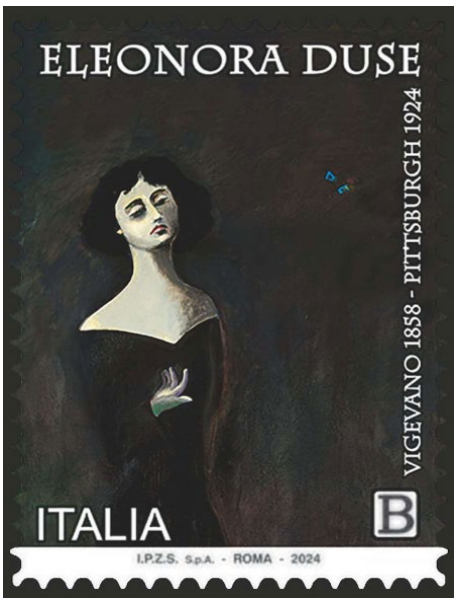
segue da pag. precedente

l'altra Divina. Appunto Greta Garbo. La Divina di Francesca da Rimini abita nella Divina di Mata Hari. Il teatro e il cinema interagiscono proprio attraverso il concetto di Divino/Divina. La dea la diva la divina. Dove finisce un volto e dove si specchia l'altro? Forse non c'è mai la maschera usuale della rappresentazione perché è il personaggio che porta dentro di sé il tempo delle pause tra scena, retroscena e ribalta, ovvero tra campi lunghi e spazi corti. Non solo tecnica. Ma la Divina è un'idea metafisica che si trasmette nell'immaginario in una pausa in un'attesa in uno sguardo oltre la regia. In Greta Garbo il tempo della "cine..." è l'occhio dentro l'obiettivo, in Eleonora Duse, nata nel 1858 a Vigevano e morta a Pittsburgh nel 1924, il tempo si misura proprio con la scena.

Le Divine sanno che lo sguardo e la gestualità sono oltre la parola e la fisicità è un linguaggio fondamentale. Greta prosegue ciò che Eleonora aveva costruito e affidato al cinema oltre che al teatro moderno. Greta, era nata nel 1905 a Stoccolma e morta nel 1990 a New York, rappresenta quella continuità dello sguardo, delle pose, del recitare muto nel primo cinema in bianco e nero e nel raccontare proprio con la gestualità.

I suoi primi film appartengono a quando Eleonora era ancora in vita e ricominciava le sue tournée. Il suo primo film risale al 1920. Nel 1924 porta nel cinema "I cavalieri di Ekubù". Mentre "La donna divina" è del 1928. Cinque anni dopo esce "Orchidea selvaggia". Al 1931 appartiene "Mata Hari". Dal 1933 interpreta dei personaggi che certamente avrebbe voluto portare in teatro la Duse. Mi riferisco a "La regina Cristina", a "Anna Karenina" del 1935, a "Margherita Gauthier", a "Ninotchka" del 1939.

Agli inizi del 1940 abbandona la scena cinematografica. Aveva dato tutto. Pensava di aver dato tutto. L'artista che diventa la Divina. Dirà di sé: "Il mio talento ha dei limiti... non sono per niente un'attrice versatile". Ricorda tanto Eleonora o no?



Il Ministero ha emesso il 21 aprile 2024 un francobollo commemorativo di Eleonora Duse, nel centenario della scomparsa. La vignetta riproduce un particolare del dipinto di Cesare Giardini dal titolo "Eleonora Duse" (2008)

'Eleonora Duse' - Arrigo Minerbi (1881-1960)

Nel personaggio di Christina pronuncerà: "Per tutta la mia vita sono stata un simbolo. Un simbolo è eterno, immobile, un'astrazione. L'essere umano è mortale e mutevole, con desideri e impulsi, speranze e dolori. Sono stanca di essere un simbolo. Voglio essere un essere umano".

Quante similitudini intrecciano le due Divine. Ma la vita, anche quella dei personaggi, costituisce una rappresentazione costante. Eleonora e Greta non sono soltanto una icona, un simbolo, un mito. Sono l'altro volto del reale che si manifesta anche a film finito o a teatro abbandonato.

Ancora oltre non c'è soltanto l'artista. C'è quell'archetipo nelle mani del destino. Come fu con l'unico film che Eleonora interpretò nel 1916: *Cenere* dal romanzo di Grazia Deledda. Le Divine che amarono e che seppero dare ai personaggi non solo l'arte ma la bellezza del mito. Infatti *Cenere* fu l'unico film interpretato da Eleonora Duse. Il legame tra una storia vera, l'amore tra Scarfoglio e la cantante Bessard, e il romanzo della Deledda crea una sorprendente metafora tragica in un amore che è dentro il vissuto della Duse amica di Matilde Serao.

Rivelazioni di grandi suggestioni letterarie e umane...

Teatro e cinema si incontrano e le sensibilità si intrecciano tra ricerca, passione e emozione. Le due Divine sono nel nostro cammino. Eleonora Duse segnò un punto di incontro fondamentale tra il teatro tradizionale e quello di inizio Novecento. Non solo in Italia. Ma in tutte quelle realtà dove la sua presenza sulla scena è stata importante. Moriva in America a Pittsburg il 21 aprile del 1924.

Pierfranco Bruni

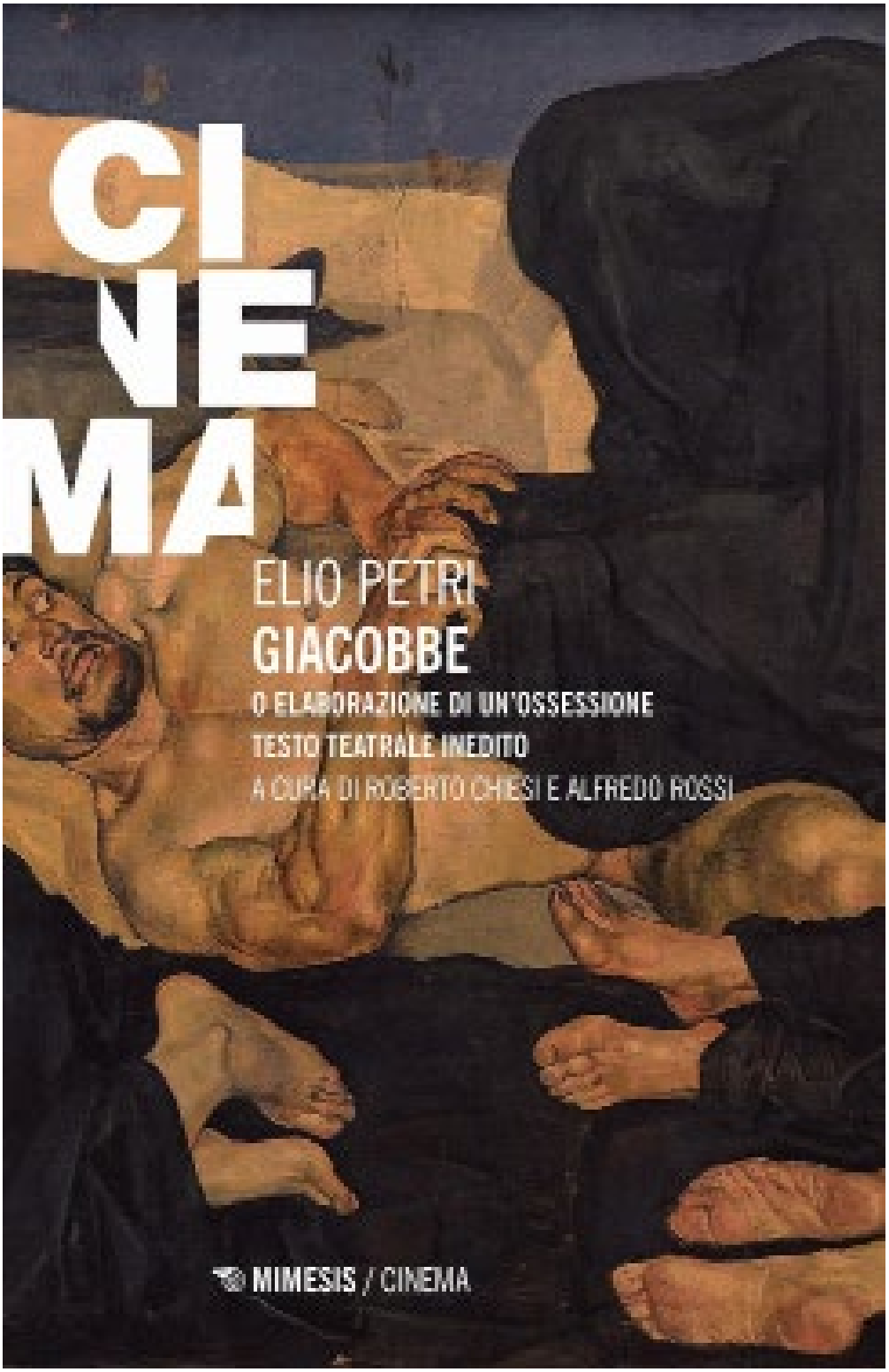
Direttore scientifico del Comitato nazionale per le celebrazioni del centenario di Eleonora Duse. Progetto Undulna Duse, parte integrante del Comitato nazionale Duse

Diari di Cineclub Media partner

Abbiamo ricevuto

Elio Petri

Giacobbe o elaborazione di un'ossessione
a cura di Roberto Chiesi e Alfredo Rossi
Mimesis



Giacobbe o l'elaborazione di un'ossessione è un testo inedito di Elio Petri scritto in forma di dramma teatrale, che, al di là di un suo specifico valore artistico, appare di grande importanza documentale per comprendere come l'ultima fase del pensiero del regista sia intellettualmente dominata dalla elaborazione della tragicità della situazione politica. *Giacobbe*, databile tra il 1974 e il 1977, è la rilettura del noto romanzo, del 1909, *Jakob von Gunten* dello scrittore svizzero Robert Walser, in aperta chiave masochista, ben evidenziata dal saggio, anch'esso inedito, *Note a Giacobbe*. La concezione di una perdita d'idealità nella vita civile italiana e non solo italiana di fronte a un Potere "dominante" avvicina l'ultimo Petri a Pier Paolo Pasolini.
Pasolini e Petri sono i soli due cineasti che hanno rappresentato, negli scritti e nel cinema, il mutamento epocale in senso negativo della struttura sociale negli anni Settanta.
Elio Petri, regista e scrittore, nato a Roma nel 1929 e morto nel 1982, è uno dei massimi registi e intellettuali del cinema italiano, autore de *L'assassino* (1961), *I giorni contati* (1962), *La decima vittima* (1965), *A ciascuno il suo* (1967), *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970), Oscar "per il miglior film straniero", *La classe operaia va in Paradiso* (1971), Palma d'oro a Cannes, *La proprietà non è più un furto* (1973), *Todo Modo* (1976) e *Buone Notizie* (1979).

Alfredo Rossi, critico cinematografico, ha scritto sulle riviste *Cinema&Film*, *Nuova Corrente*, *Bianco&Nero*, è autore, oltre a saggi vari, dei libri *Elia Kazan* (1977) e *Elio Petri* (1979), nonché di *Splendore nell'Erba* (2018), *La Via lattea*, (2020) e *Il cinema di Elio Petri* (2022), pubblicati in Italia e Francia. Per Mimesis ha curato *Barricate di carta, due riviste attorno al '68* (2014) e scritto *Elio Petri e il cinema politico italiano* (2015) e *Lontano dal Cinema, critica e feticismo, ideologia, psicoanalisi* (2020).

Roberto Chiesi, critico cinematografico, responsabile del Centro Studi - Archivio Pasolini della Cineteca di Bologna, direttore della rivista internazionale *Letteratura & Cinema*, membro del comitato direttivo della rivista *Studi Pasoliniani*, ha scritto numerosi saggi e libri dedicati al cinema di Pasolini, *La Rabbia* (2009), *Accattone* (2015), *Il mio cinema* (2015) e *Pasolini, il fantasma del presente* (2022). Ha inoltre pubblicato, in Italia e Francia, i volumi *Jean Luc Godard* (2003), *Il cinema noir francese* (2015), *8 ½ di Federico Fellini* (2018) e *Il cinema di Ingmar Bergman* (2018).
Elio Petri

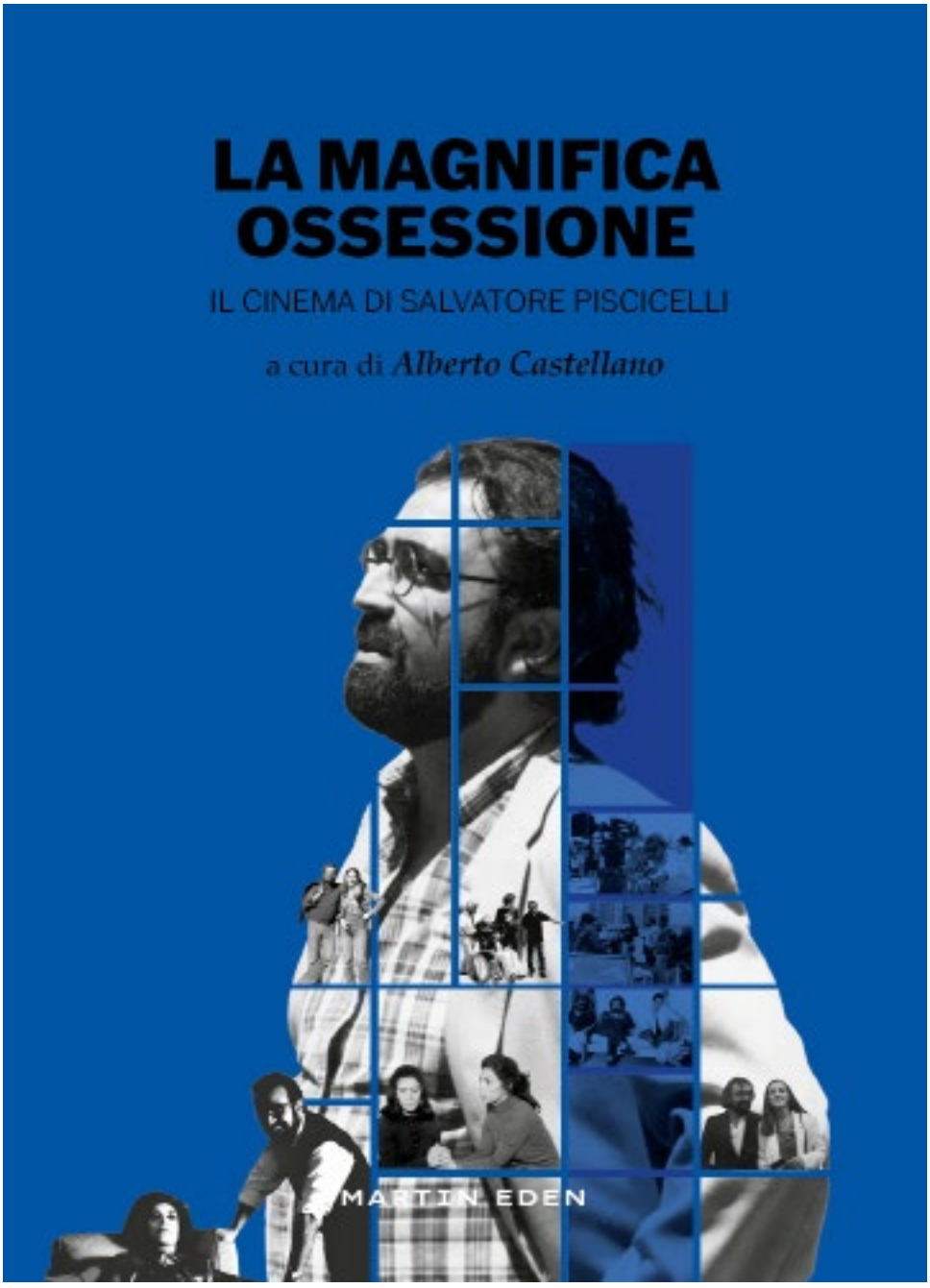
Giacobbe o l'elaborazione di un'ossessione
a cura di Roberto Chiesi e Alfredo Rossi
Mimesis,
Collana: Cinema, 2024, 120 pp. € 12,00
ISBN: 9791222308722

Abbiamo ricevuto

La Magnifica Ossessione

Il cinema di Salvatore Piscicelli
a cura di Alberto Castellano
Martin Eden

Alberto Castellano



Quando si parla di Salvatore Piscicelli non si può non pensare subito a Jean-Luc Godard per le suggestive analogie professionali, per le sofisticate assonanze dal punto di vista critico-teorico e della pratica cinematografica. Godard, si sa, prima di esordire come regista nel 1954 con alcuni cortometraggi, aveva svolto un'intensa attività di critico cinematografico a partire dai primi anni '50 quando cominciò a scrivere saggi e articoli sui Cahiers du cinéma, fino agli anni '80. In quel periodo si gettavano le basi teoriche di quella che sarebbe stata la più grande stagione del cinema francese, intorno alla rivista si incontrarono quelli che sarebbero stati i protagonisti della Nouvelle Vague, Godard appunto, Truffaut, Chabrol, Rivette, Rohmer; ispirati da André Bazin fondatore dei *Cahiers* e padre spirituale del movimento.

Anche Salvatore Piscicelli prima di esordire dietro la macchina da presa con *Immacolata e Concetta* nel 1980, ha scritto tanto di cinema dal 1970 su riviste, pubblicazioni della Mostra del Cinema di Pesaro, "l'Avanti" e altri quotidiani e settimanali e ha continuato, in maniera sporadica, fino al 2016. I due autori quindi condividono l'intreccio tra la teoria e la prassi, tra l'approccio critico al cinema e il fare cinema.

Le analogie però si fermano qui. Intanto perché Godard e Piscicelli – pur condividendo un amore sconfinato per il cinema, una passione cinefila totale, la vocazione alla citazione-omaggio – si sono espressi con strategie comunicative e prospettive narrative diverse. L'autore di Pomigliano è molto lontano dalla riflessione metalinguistica godardiana, anche se ogni suo film contiene in filigrana una riflessione sul cinema del passato, un riferimento ai film degli autori che più ama (Fassbinder, Sirk, Mizoguchi, Ozu, Rossellini).

Era ora che si rendesse il dovuto omaggio a Piscicelli con una retrospettiva articolata e completa e una monografia, la prima in Italia, che sono state rese possibili grazie all'iniziativa dell'Accademia di Belle Arti di Napoli. La squadra di saggisti e critici che costituisce l'ossatura del libro aveva l'obiettivo di attraversare in lungo e in largo il cinema di Piscicelli, intercettando da angolazioni, culture, formazioni diverse le riflessioni connesse al cinema dell'autore. E i quindici saggi (dieci sui singoli film e cinque di carattere più generale) costituiscono altrettante tappe del percorso artistico complesso (da *Immacolata e Concetta* a *Le occasioni di Rosa*, da *Blues metropolitano* a *Baby Gang*, da *Quartetto* a *Regina*, *Il corpo dell'anima*, *Alla fine della notte* all'ultimo *Vita segreta di Maria* Capasso) di un autore che di volta in volta ha cambiato genere, contesto, tipologie, sempre all'insegna di un cinema "politico", indipendente, di chi si è mosso all'interno di un sistema che non ha ripudiato con rigidità ideologica ma riuscendo ad esprimere le sue idee, a raccontare le sue storie con budget quasi sempre risibili, con autoproduzioni che gli hanno consentito una libertà espressiva che i finanziamenti ministeriali o altri gli avrebbero negato.

Alberto Castellano

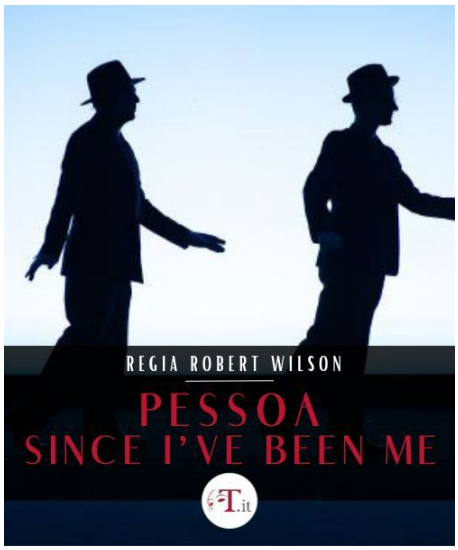
La Magnifica Ossessione
Il cinema di Salvatore Piscicelli
a cura di Alberto Castellano
Martin Eden
15 euro;
ISBN 9788832064261

Teatro

Pessoa - Since I've been me di Robert Wilson

Andrea Verga

Partite dalla luce! Questo è l'insegnamento che Bob Wilson, architetto di formazione, ricevette il primo giorno di lezione da un suo professore all'università. Insegnamento che, divenuto uno dei registi teatrali più famosi del mondo, non ha mai dimenticato. Ecco quindi, anche in questo spettacolo, *Pessoa. Since I have been me*, in prima mondiale al Teatro della Pergola, ecco, si diceva, la luce di Bob Wilson, che scolpisce gli spazi e sottolinea il buio, a volte luce di un blu chiaro freddo e implacabile, neon che evoca le neo-avanguardie, a cui Wilson ha partecipato, poi teatrale e da cabaret quando il seguipersona accompagna i personaggi che cantano e danzano, poi una luce gradiente atmosferica blu-bianco purissimo che crea spazi illusionistici, luce astratta, che insomma è protagonista della scena. Fin dal bellissimo quadro iniziale dove soli arancioni spiccano su una tela blu notte. Per un teatro essenziale, ma non povero, anzi ricco: di scene, di allestimenti, di personaggi, di suoni assordanti, come è ricco (ma forse un po' più delicato nello stile, più classico, più melanconico?) l'universo Pessoa. La Babele delle lingue della vita di Pessoa, con i suoi continui viaggi oceanici tra Portogallo e Sudafrica (pensava probabilmente in inglese e si definiva "traduttore") si riflette nella Babele non solo europea delle lingue materne o apprese degli attori e delle attrici. Il buon teatro una dimensione europea e itinerante l'ha sempre avuta, anche secoli prima che esistessero i progetti europei.
Qui questa dimensione naturalmente "sconfinata" si realizza concretamente in una coproduzione tra Théatre de la Ville di Parigi e Teatro della Pergola di Firenze. Il resto sono (rigorosamente senza trama, il palco per Wilson è uno spazio libero, di gioco, una tela astratta) il piacere dello spettacolo puro, i corpi degli attori. ognuno dei quali rappresenta un eteronimo di Pessoa, che ballano e cantano con talento e poi le magnifiche parole di Pessoa, dei suoi eteronimi, che colpiscono ognuno degli spettatori in qualche luogo intimo che non sapeva neanche di possedere, in qualche ricetto dell'anima, inclusa l'ultima frase che Pessoa scrisse poco prima di morire "I know not what tomorrow will bring", ripetuta ossessivamente, in puro stile wilsoniano (è, in modo speculare, la prima frase dello spettacolo).
Usciamo incantati e un po' rimbambiti con voglia di poesia e l'impressione di vedere il mondo con sguardo vergine, che non è poco: in Santissima Annunziata per la prima volta noto il bello stemma della famiglia dei Pucci con la Testa di Moro poi con degli amici teatranti ci divertiamo a far parlare ogni angolo della poetica (sarebbe piaciuta a Pessoa) Via delle casine.



Robert Wilson, detto Bob (1941)

Dice infatti il testo di Pessoa magnificamente interpretato da Klaus Martini:

"So avere lo stupore essenziale
Che avrebbe un bambino se, nel nascere,
Si accorgesse che è nato davvero...
Mi sento nascere a ogni momento
Per l'eterna novità del Mondo..."

Finisco con una confessione e un desiderio, tra loro eteronimi, nel senso di totalmente contraddittori, in pieno stile pessoiano.
La confessione è che pur rispettando tantissimo Bob Wilson come regista, pittore, artista, creatore di mondi con le luci, trovo il suo stile un po' faticoso. La sua estetica fredda, rigorosa, a momenti glaciale, mi fa pensare a un appartamento newyorkese di design, bello ma non è il mio genere, insomma. I tic degli attori, le frasi ripetute in loop, i suoni fortissimi, quasi insostenibili, i continui cambi di scena...mi viene in mente la polemica tra Pasolini e i neo-avanguardisti e anche se so che razionalmente i neoavanguardisti su molte cose avevano ragione (nei loro discorsi argomentati e puramente artistici), il mio cuore starà sempre e comunque con Pasolini anche quando ha torto (e con un teatro un po' più povero).
Il desiderio (contraddittorio, vi avevo avvertito) è che questo spettacolo fosse molto più lungo di un'ora e venti, che sconfinasse per 3-4 ore, come il meraviglioso "Einstein on the Beach", capolavoro di Bob Wilson e Philip Glass, che ci fosse più musica, più silenzio, più tempo per digerire, più parole di Pessoa, più eteronimi, più ripetizioni ossessive perché è in quella dimensione abnorme e dilatata, certamente "challenging" per le spettatrici e gli spettatori, me compreso, credo che sia in questa dimensione "oltre" che il teatro di avanguardia trova la sua necessità, in quei momenti in cui inspiegabilmente in mezzo al caos e alla stanchezza anche fisica arriva l'emozione pura, come da un altrove, da uno stato meditativo. E allora un ultimo desiderio, questo veramente da tenere stretto per le candeline di un compleanno o una notte di San Lorenzo, che Philip Glass e Bob Wilson facciano ancora qualcosa insieme!

Andrea Verga

Festival

Cinemulinu 2024

Cinemulinu...questofilodipanetramiseriaefortuna

100 g di lievito madre
500 g di farina
300 g di acqua
q.b. olio evo
q.b. sale

...Una ricetta

Cinema d'autore, proiezioni all'aperto
Musica dal vivo con Claudia Crabuzza, Gerardo Ferrara, Diego Deiana e Battista Dagnino
Laboratori di panificazione, filindeu, culurgiones
Libri
Bagni sonori
Cibo, vino, birra artigianale e tanto altro

...Un Evento

Sonia Roberti

Ad Alghero, qualche settimana fa, questi ingredienti si sono amalgamati tra loro per una quattro giorni di film, musica, laboratori ed incontri ma in cui anche tanto altro è accaduto. Ma che c'entra col pane? Vi starete domandando.
Quando Pietro, tra un chicco di grano e uno sbuffo di farina, ha esordito con l'idea di creare un evento proprio nel capannone che ospita il mulino, un alone di incomprensione, c'è da ammetterlo, ha aleggiato intorno a chi lo ascoltava. Come può un luogo simile nella periferia algherese, essere casa, di un evento di tale portata? E il caldo? E la bellezza? Cosa c'entra poi la mietitura con la cinematografia o l'arte?
Invece, detto, fatto! Questo evento ci ha aperto la mente. Siamo stati, noi presenti, testimoni di una vera e propria alchimia. Il pane ed il cinema hanno avuto cosi modo di andare a braccetto!
Discussioni spontanee nascevano tra i partecipanti, seduti ai tavolini mentre sorseggiavano la loro Dolmen o un calice di buon Rigattieri; gli argomenti, andavano dalle tematiche trattate dalle pellicole ammirate poco prima, ai problemi che qualcuno riscontrava con la mungitura, con le semine o altro; si è parlato di vita, si è riso, pianto o, semplicemente, ci si

Il pane uno dei due protagonisti del Festival

scambiava consigli su come allevare il buon lievito madre.
Dunque, la ricetta: da Pietro, l'idea. Da Gerardo Ferrara la direzione artistica, da tutti i soci ed i lavoratori del mulino, dalla Società Umanitaria, da 4Caniperstrada e dalla FICC e da tutti gli sponsor la fiducia e l'aiuto nel realizzare un evento che per la prima volta ha voluto unire Cinema, dibattiti, musica e pane.
Pietro, Sonia e Luigi e Daniela hanno difatti aperto le porte della loro cooperativa *Mulinu La Macina di Sardegna* ed in tanti sono venuti ad assaggiare. Nessuno sapeva bene quel che sarebbe successo, ma la ricetta si è rivelata all'altezza.
La curiosità era alta e gli ospiti, accolti da un grande abbraccio che ha avuto sapore di comunità, volevano conoscere lei, la protagonista indiscussa, la macina a pietra. Dietro le quinte ha macinato, si è fatta bella ed in tanti l'hanno potuta vedere in azione con Pietro ed Andrea, il mugnaio, che con orgoglio hanno raccontato i segreti di una macinatura che per scelta resta quella lenta, quella antica. Quella che vuole bene al chicco e che ti lascia godere,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

poi, di un pasto salutare, più completo, oltre che buono.
La grande Gianfranca ha condiviso con noi un sapere antico, una maestria che poche donne custodiscono: ci ha mostrato e spiegato come preparare Su Filindeu, un intreccio di pasta finissima che vede i suoi natali nella zona di Lula, Nuoro. Ha impastato davanti ai nostri occhi e ha svelato quello che per molti, me compresa, restava un mistero.
Non sono mancati assaggi di pane e olio dei maestri panificatori che ci hanno accompagnato: Antonio, Claudio, Sabrina hanno condiviso il loro pane bello e buono. Antonio "del lievito madre", il professore, ha spiegato l'importanza fondamentale di scegliere sempre pane fatto con lievito madre. Numerosi i vantaggi a livello nutrizionale e noi, ci crediamo, siamo quello che mangiamo.
I ragazzi di *Sa domo de grà*, Antonella e Giovanni ci hanno preparato culurgiones e pasta fresca, mentre il panificio *Su Frammentazu*, il pane pintau.
Magico è stato osservare il cerchio di questi pastai, panettieri e professori che disquisivano amabilmente condividendo saperi e ricette.
Eventi come questo sono importanti perchè accorciano notevolmente la distanza tra il cibo che compriamo, spesso troppo velocemente, e la sua verità. Guardare negli occhi un cuoco, un panettiere, un birraio, vedere in quegli occhi la passione e conoscere più livelli ciò che stiamo portando in tavola non ha prezzo ed è una ricchezza che sa di dono. Cinemulinu è stato anche questo. Ha accorciato le distanze e messo in contatto e relazione artista e "cliente". Ma, come dicevo, non solo.
E' stato musica, dal vivo, con Claudia Crabuzza, con Gerardo Ferrara, Diego Deiana e Battista Dagnino e con Anna Pau.
E' stato spiritualità, (chi l'avrebbe mai detto?) dandoci la possibilità di godere di un bagno sonoro con Gabriella Sechime le sue campane tibetane di quarzo per rilassare i sensi e prepararci alla serata cinematografica o facendoci ascoltare il dolce suono dell'handpan di Anna.
Accompagnati dalla voce di Enedina Sanna, abbiamo poi ascoltato Fiorenzo Caterini sviscerarci la sua visione ed il suo commento a "Colpi di scure e sensi di colpa".
Sono state proprio le discussioni sui libri presentati ed il cinema, all'aperto, a regalarci spunti di riflessione importanti. Nei quattro giorni di Cinemulinu abbiamo ammirato le opere di Fabian Volti, col suo *Strascico a Nord*, Marco Antonio Pani con *Padenti*, Stefania Porcheddu con *Argento vivo*, Fabio Sanna con *Campo di stelle*, di Tore Manca con *The man of trees*, di Fabian Volti con *Umbras*, di Francesco Bussalai, in chiusura, con *Arbores*.
Luoghi dimenticati di cui pochi conoscono la storia, terre sfruttate e comunità perdute sono stati i temi principali trattati dalle pellicole. Sono temi che possono far male al cuore, soprattutto ad un cuore sardo che ancora non si è cicatrizzato perchè non può, e non vuole, accettare un' ingiustizia come quella subita due secoli fa che ha visto una regione trasformarsi completamente per mano straniera.
Scorci di vita vera, tra i pescatori ed i cercatori di sughero hanno aperto una finestra su mondi interni ed interiori. Il territorio sardo visto così com'è, senza giudizio alcuno, con puro spirito di osservazione.
Mulinu è una realtà che, se osservata da un drone temporale, si potrebbe dire sia al principio del suo cammino algherese. Si è infatti trasferita, da Nuoro, in territorio algherese solo da pochissimo tempo. Eppure così non sembra. Durante tutti e quattro i giorni, la sensazione era un pò quella di essere a casa. Ma Mulinu sta crescendo, si sta presentando e facendosi conoscere dalla popolazione e lo sta facendo in grande stile, ma con umiltà.
Quella vera, quella che si, va bene, il festival, ma qui bisogna macinare! Ed in tanti ci stanno credendo, nella grande potenzialità del mulino. In tantissimi hanno aiutato e contribuito con donazioni, installazioni, scenografie. Agricoltori artigiani hanno offerto balle di fieno, ceste di asfodelo, pale di antichi forni che hanno così vissuto con noi queste magiche giornate sotto il cielo di un Alghero un pò più arricchita.
Ora, abbiamo Su Mulinu! Ci vediamo alla prossima edizione di Cinemulinu e, in bottega, anche domani. Perchè è una realtà che va conosciuta, ammirata, annusata ed ascoltata. Le mani nel grano devono essere le vostre. Le scenografie sono state smantellate ed il mugnaio è all'opera.

Sonia Roberti

E' una donna che di Alghero ha fatto la sua casa. Qui è diventata mamma e cerca di vivere in maniera consapevole. Con occhio critico osserva il mondo e come un gioco ne vive gli accadimenti.

** le foto del servizio sono di Sonia Galleu*

Gerardo, Battista e Diego sulle rotte di Fabrizio De Andrè.

Dibattiti

Proiezioni

Il grano, da filo d'erba a bontà

Gianfranca Dettori impasta per Su Filindeu.

Diari di Cineclub media partner

La scrittura e il carattere. I grandi del cinema sotto la lente del grafologo #21

Il personaggio del mese: Stanley Kubrick

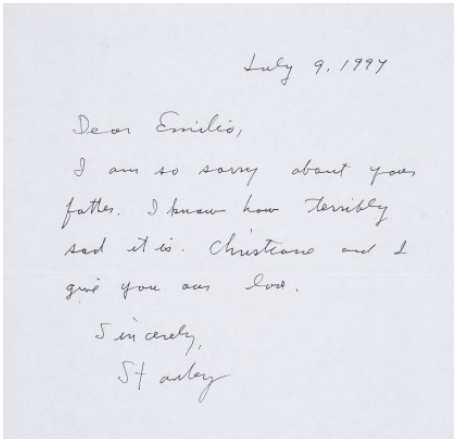
Barbara Taglioni

E' uno dei cineasti che ha fatto più parlare di sé e non solo per il suo grande talento, ma anche per il mito che ha costruito nel tempo. L'immagine di genio maledetto e tormentato è stata alimentata per anni. Il suo nome evoca cinema, perfezione, simmetria e profondità. Il segno da lui lasciato nella storia del cinema è talmente profondo che è universalmente riconosciuto e citato come una delle grandi personalità del cinema del XX secolo. Stanley Kubrick nasce nel Bronx (New York) il 26 luglio 1928, in una ricca famiglia ebrea. Come spesso accade alla genialità si accompagna la ribellione e a scuola non brilla come studente modello, salta continuamente le lezioni e i suoi voti sono davvero bassi. Si intuisce però che la sua è un'intelligenza estremamente brillante. Già a partire infatti della sua infanzia, mostra un grande interesse per gli scacchi, la musica jazz e la fotografia; tre interessi che segneranno profondamente il suo futuro professionale. A soli 17 anni si farà notare per la fotografia, passando pochi anni dopo alla sua prima regia nel film dal titolo *Il bacio dell'assassino*: da quel momento in poi avrà origine una carriera fatta di pellicole che nella maggior parte dei casi si riveleranno vere e proprie pietre miliari.

Sposato due volte con un primo matrimonio durato solo tre anni e il secondo con l'attrice Christiane Harlan, con cui ha avuto due figlie, continuato per tutta la vita, Kubrick era un uomo estremamente schivo e ossessivo nonostante lui non amasse questa etichetta. Gli stessi spettatori spesso non avevano idea di che aspetto avesse. Fatto di cui il regista approfittava spesso quando qualche fan riusciva ad affacciarsi alla sua casa. Lo stesso Kubrick avrebbe detto loro che *Stanley Kubrick non era in casa* per liberarsene senza scocciature. Nel corso della sua carriera, durata quasi 50 anni, sono molte le testimonianze dirette del suo carattere particolare, spesso estremo, documentate da attori, produttori e stretti collaboratori. Un uomo singolare, accanito nella lettura in cui scovava ispirazione, perfezionista fino all'estremo nelle infinite riprese dei suoi film, timoroso di volare, per cui limitava allo stretto necessario i suoi spostamenti, grande amante degli animali, in particolare di cani e gatti (ne possedeva quasi una ventina), che finite le riprese lasciava liberi di girare nella sala montaggio.

Kubrick incredibilmente non ha mai vinto un Oscar per la sua regia: sarà premiato con la statuetta dorata per gli effetti speciali di *2001: Odissea nello spazio* nel 1969. Muore nel 1999, a settant'anni, stroncato da un infarto e sepolto, per sua volontà, con un funerale privato, senza rito religioso, nel giardino della sua villa, vicino al suo albero preferito nella campagna inglese dell'Herfordshire, nei pressi di St Albans. Quali sono i segreti della sua immortalità? Certamente una costante ambiguità che ancora oggi si cerca di analizzare nei suoi film alla ricerca di messaggi occulti e di indizi che nascondano la vera essenza. Con l'aiuto della grafologia proviamo a *viaggiare* tra le righe della sua scrittura per approfondire il suo personaggio. In circolazione sul web esistono diversi suoi manoscritti più o meno datati, ne esaminiamo uno dei più recenti. Si tratta di una lettera a Emilio D'Alessandro, scrittore italiano che dal 1971 al 1999 è stato suo autista e assistente personale. Le funzioni junghiane risultane ben integrate, sinonimo di una personalità ben integrata. Lo spazio è occupato in maniera ordinata ed elegante. La forma, ben spaziata tra righe e parole, è armonica, piuttosto piccola, sobria, angolosa, inclinata e scorre agevolmente sul rigo, che risulta molto ben tenuto. La firma è omogenea al testo.

Stanley Kubrick (1928 – 1999)



July 9, 1997

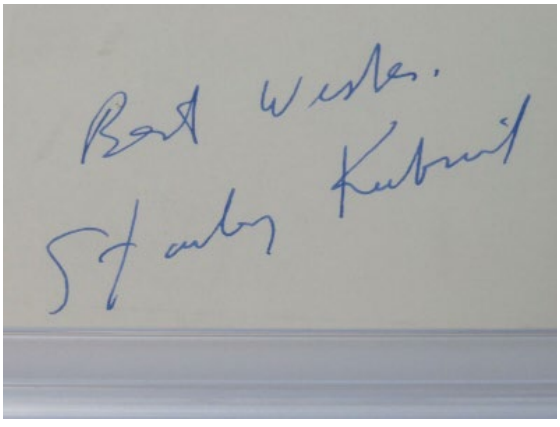
Dear Emilio,

I am so sorry about your father. I know how terribly sad it is. Christiane and I send you our love.

Sincerely,

Stanley

Calligrafia di Stanley Kubrick



La firma di Stanley Kubrick

Segni caratteristici di un soggetto dinamico e ambizioso, con ampie vedute, obiettivo nei giudizi, costante, combattivo, tenace e coerente nel perseguire i propri scopi, serio, eticamente rigoroso, disciplinato, con una forte coscienza professionale (*angolosa, ariosa, legata, inclinata, orizzontale, t a croce*). Un uomo dotato di spirito di osservazione, originale, intellettualmente creativo, con un carattere non sempre facile, prudente, riservato e spesso nervoso e brusco (*piccola, disuguale nella forma con cenni di magra, trattino della t dietro l'asta, finali brevi o a tuffo*). La sua è una socievolezza in qualche modo forzata, in cui appare più spontaneo e a suo agio di quanto lo sia in realtà. Gli *ovali*, in alcuni casi *aperti in alto*, segnalano una tenerezza artistica e una sensibilità protesa ad accogliere gli stimoli esterni che alimentano la fantasia e l'immaginazione e predispongono alla creatività e al senso artistico. Al tempo stesso la presenza anche di *ovali doppi* suggerisce il desiderio di occultare il proprio reale pensiero, lasciando al prossimo una sorta di messaggio ambiguo, come avviene infatti nei suoi film, che spesso possono essere soggetti a varie interpretazioni. Un segno che conferma come Kubrick sia capace di comunicare, in maniera indiretta, messaggi impliciti e allusivi, che possono generare fraintendimenti anche intenzionali. Con i suoi tredici film, Kubrick ha toccato quasi tutti i generi, dimostrando un grande eclettismo tecnico e tematico che gli ha permesso di raccontare con grande maestria tutte le sfaccettature e le contraddizioni dell'essere umano, in cui, egli afferma, si nasconde sempre un lato maligno e oscuro. E' riuscito però a lasciare sempre una porta aperta a una possibile alternativa, anche se mai a lieto fine, suscitando riflessioni e non imponendo il proprio pensiero, concedendo quindi allo spettatore la libertà di interpretazione.

Barbara Taglioni

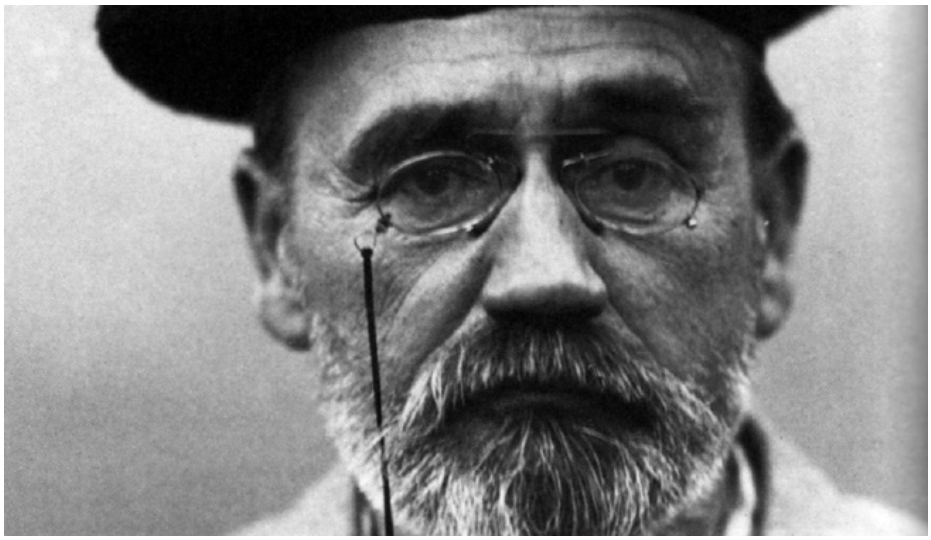
Émile Zola, il polemista, il teorico, lo scrittore

Fabio Massimo Penna

"Accuso il tenente colonnello du Party de Clam di essere l'artefice diabolico dell'errore giudiziario (...)
Accuso il generale Mercier di essersi reso complice (...)
Accuso il generale Billot di aver avuto tra le mani le prove certe dell'innocenza di Dreyfus e di averle soffocate (...)
Accuso il generale de Boisdreffe e il generale Gonse di essersi resi complici dello stesso delitto..."

Questi sono solo alcuni degli ufficiali dell'esercito francese (l'elenco è lungo) contro i quali Émile Zola punta il suo dito accusatorio perché colpevoli di aver partecipato all'edificazione del castello di false accuse di spionaggio contro il capitano Alfred Dreyfus, militare di origini ebraiche. Il 13 gennaio 1898 Zola tuona, sulle pagine del giornale socialista *L'Aurore*, il suo J'accuse che passerà alla storia come una delle più importanti e indignate prese di posizione di un artista (in questo caso un letterato) nei confronti di un'ingiustizia perpetrata ai danni di un innocente. Lo scrittore parigino sconta la sua coraggiosa uscita con la condanna a un anno di reclusione e tremila franchi di ammenda con l'accusa di vilipendio delle forze armate. Il grande impegno civile e sociale dello scrittore francese si accompagna alle sue battaglie per rinnovare la letteratura e il teatro. In questo ambito la sua notevole attività di teorico porta alla redazione di due straordinari saggi: *Le roman expérimental* (1880) e *Le naturalisme au théatre* (1881). Zola è considerato il padre del naturalismo, del quale pone le basi teoriche formulando la sua famosa metafora scientifica per la quale "l'artista dovrebbe emulare lo scienziato, sia nel metodo che nell'obiettivo, essendo il metodo l'attento studio dei fenomeni oggettivi e l'obiettivo un'analisi esatta dell'uomo" (Marvin Carlson, *Teorie del teatro*, Il mulino, Bologna, 1988). Lo scrittore parigino avvia, così, quel culto dell'impersonalità per il quale l'autore deve sparire, nascosto dai fatti narrati con fedeltà e precisione e che verrà ripreso da Giovanni Verga e dagli scrittori veristi. La portata delle teorie di Zola esorbita il campo della letteratura per investire anche il teatro, dove troveranno una applicazione talmente fedele da arrivare all'esposizione sul palcoscenico di veri quarti di bue. Il regista che si rivelerà essere l'alter ego di Zola, per quattro anni critico teatrale su *Le Bien public* e *Le Voltaire*, è Andrè Antoine, fondatore del Théatre-Libre.

L'accoglienza dei romanzi di Zola, però, non è stata sempre delle migliori. Piccato dalle recensioni sfavorevoli l'autore parigino, il 15 aprile 1868, scriveva una prefazione alla seconda edizione della sua *Thérèse Raquin* (1867) per rispondere all'accoglienza negativa che il romanzo aveva ricevuto da parte dei critici. Il padre del naturalismo attaccava i recensori senza mezzi termini: "Alcuni virtuosi, in giornali non meno virtuosi, hanno reagito con una smorfia di disgusto, prendendolo con le molle per gettarlo nel fuoco. Gli stessi piccoli fogli letterari, quei piccoli fogli letterari che ogni sera riportano le cronache delle alcove e dei salotti, si sono turati il naso parlando di tanfo e di sconcezze" (Émile Zola, *Thérèse Raquin*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2001). Anche un critico avveduto e serio come Giovanni Macchia non può evitare una nota di disapprovazione nei confronti di Zola nel suo testo introduttivo al romanzo *Thérèse Raquin* quando tratta delle celebrazioni in memoria del grande scrittore parigino: "Resta da vedere se lo scrittore Zola nella sua sostanza giustifichi questi ritorni. Certo vi sono romanzieri più grandi che potrebbero servire meglio allo scopo. Ma avviene spesso che a cristallizzare le confuse aspirazioni di una società letteraria in un suo momento di crisi, uno scrittore non grande trascinato dalla viva polemica serva assai meglio di ogni altro" (Giovanni Macchia, *Zola 1953*, in Émile Zola, *Thérèse Raquin*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2001). Una linea di pensiero che pare intendere come il romanziere francese non appartenga al Gotha della letteratura mondiale. Un altro grande intellettuale, Silvio D'amico, nella sua Storia del teatro drammatico definisce Zola "lavoratore indefesso e autore senza stile" (Silvio D'amico, *Storia del teatro drammatico II*, Bulzoni editore, Roma, 2016). I pregiudizi degli intellettuali dell'epoca nei confronti dell'autore del ciclo dei *Rougon-Macquart* sono sintetizzati dal giudizio intriso di sferzante ironia di Anatole France: "Zola, esagerando nella polemica, non è un gran talento, è un grosso talento" (Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti editore, 1971). Indubbiamente in alcuni passaggi di *Thérèse Raquin*, Zola indulge nel grandguignolesco, nelle descrizioni macabre e ripugnanti, ma lo fa esclusivamente in ossequio di quell'amore per la verità (ritratta anche nei suoi aspetti più deplorevoli) da lui stesso raccomandato nelle sue teorizzazioni sul naturalismo. Nei *Rougon-Macquart* l'autore mostra un grande interesse per lo studio della trasmissione delle tare ereditarie nelle famiglie, finendo per avallare la pregiudiziale nei confronti della sua opera che veniva ritenuta una sorta di cronistoria ospedaliera. Mostrando interesse per le problematiche sociali, Zola abbandona i salotti aristocratici di tanta letteratura dell'epoca per fissare il proprio sguardo sul proletariato del quale descrive, con scrupolosa fedeltà scientifica, la dura lotta per la sopravvivenza. Nel ciclo di romanzi dei *Rougon-Macquart* vanno ricordati *L'ammazzatoio* (1877) sul dramma sociale dell'alcolismo, *Il ventre di Parigi* (1873), *Nanà* (1880) e *Germinal* (1885) che narra le esistenze e le battaglie sociali degli abitanti di un distretto carbonifero.



Émile Zola (1840 – 1902)

Manifesto pubblicitario per il lancio di un'edizione illustrata a puntate settimanali del 1882

Fabio Massimo Penna

Biblioteche

Ripartire dopo l'alluvione: il nuovo progetto della Biblioteca Tiziano Terzani di Campi Bisenzio

Francesca Palareti

La Biblioteca "Tiziano Terzani" di Campi Bisenzio, ospitata fino a pochi mesi fa nel complesso monumentale di Villa Montalvo, ha sempre rappresentato un'eccellenza a livello regionale e nazionale nel settore dell'editoria per bambini e ragazzi.

È stata, infatti, per molti anni impegnata nella continuazione e valorizzazione dell'esperienza della Biblioteca Gianni Rodari - attiva sul territorio dal 1987 al 2002, quando è confluita nella struttura di Villa Montalvo - attraverso il Servizio di documentazione sistematica di quanto veniva pubblicato in Italia nel comparto letterario rivolto ai bambini e ai ragazzi in Italia sin dal 1987, anno in cui si fa risalire l'inizio di un nuovo modo di concepire il libro contemporaneo per l'infanzia.

Si era così creata nel tempo una vastissima collezione che veniva conservata nelle sale dedicate ai bambini e ai ragazzi, corredata dalla sezione di approfondimento dedicata a studiosi, insegnanti, ricercatori e appassionati e da quanto raccolto come istituto di deposito dell'archivio regionale.

Era, al passato, perché il 2 novembre 2023 la biblioteca è stata devastata dall'esondazione del torrente Marina - che scorre alle spalle della struttura - causata dal cedimento di un argine. È stato necessario un enorme lavoro da parte di dipendenti e volontari per la rimozione di almeno mezzo metro di fango che ha invaso un'area di circa 4mila metri quadrati, che ospitava tra i 90 e i 100mila volumi. Secondo la stima di Sandra Gesualdi, direttrice della Fondazione Accademia dei Perseveranti, l'ente che gestisce sia la biblioteca che il Teatrodante Carlo Monni di Campi Bisenzio, sarebbero andati distrutti circa 70mila volumi.

La solidarietà è stata tanta, soprattutto da parte degli operai della ex GKN, licenziati frettolosamente via mail nel luglio 2021 dall'azienda produttrice di componenti di trasmissione per l'industria automobilistica, che non si sono risparmiati nell'offrire il proprio supporto all'intera popolazione campigiana. Tante sono state anche le iniziative di raccolte fondi, come l'asta di alcune opere promossa sui social dall'artista 'C_ska', il cui ricavato è stato devoluto alla biblioteca.

Inizialmente la richiesta avanzata a coloro che erano disponibili a prestare il proprio aiuto è stata quella di abbonarsi alla rivista LiBeR. La biblioteca, infatti, come Centro Regionale di Servizi per le biblioteche per ragazzi toscane è conosciuta a livello nazionale per avere dato vita al progetto LiBeR (Libri per Bambini e Ragazzi), che documenta e ad analizza lo sviluppo editoriale attraverso un portale web, un archivio bibliografico e una rivista.

Fin dall'inizio i soggetti coinvolti in questa terribile quanto inaspettata catastrofe sono stati animati da una grande voglia di risollevarsi, raggiungendo il traguardo di inaugurare il 29 gennaio scorso il primo punto prestito e restituzione di libri presso il Museo Archeologico Gonfienti.

L'impegno per salvaguardare il diritto di accesso alla conoscenza e di riattivare l'offerta dei principali servizi della biblioteca ha portato in pochi mesi alla realizzazione del progetto "Biblioteca diffusa", un percorso a tappe inaugurato ufficialmente martedì 7 maggio presso il Teatrodante Carlo Monni[1], che ha festeggiato il ritorno di bambini e ragazzi di Campi Bisenzio in mezzo ai libri della loro biblioteca. Alla presenza di Eugenio Giani, presidente della Regione Toscana, Alessia Bettini, vice sindaca di Firenze, e Andrea Tagliaferri, sindaco di Campi Bisenzio, è stato presentato il nuovo progetto, che prevede l'apertura di tre diverse sedi lungo il centro storico. Si tratta del Bibliobus, donazione temporanea del Comune di Firenze, parcheggiato in Piazza Fra Ristoro, che ospita il fondo librario per adulti; la Piccola Biblioteca, situata presso il Teatrodante Carlo Monni (Piazza Dante 23), impreziosita dai murales di Nicole Becker, che propone libri e letture per bambini e ragazzi; il Bibliomuseo al Museo Gonfienti (Rocca Strozzi) - che vanta una ricca collezione di reperti risalenti al periodo etrusco - dove è disponibile il punto biblioteca per i piccoli lettori. Le tre sedi sono, ovviamente, provvisorie, in attesa del trasferimento definitivo della Biblioteca nei locali di Villa Rucellai[2], costruzione quattrocentesca circondata da un ampio parco, edificata su un vecchio edificio del XIII secolo (di cui si conservano una torre ed un arco) e ristrutturata alla fine del XVIII secolo.

Biblioteca Tiziano Terzani, danni provocati dall'alluvione del 2 novembre 2023

Nella giornata di presentazione del progetto, oltre alla possibilità di ricevere informazioni sul nuovo servizio, sono state organizzate letture per bambini nella Piccola Biblioteca e l'evento del progetto In suburbia theater metropolis "A teatro come dentro un film", un percorso creativo dal testo alla messa in scena attraverso incontri interattivi tenuti da Fiamma Negri e Giusi Salis all'interno del Bibliobus.

Con la rinascita della sua biblioteca, come sottolineato nella giornata di inaugurazione da Eugenio Giani, Campi Bisenzio ha celebrato la sua volontà di tornare a vivere dopo la devastante alluvione che ha colpito al cuore anche la vita culturale della città. Ma il significato di questa ripartenza è ancora più emblematico, perché la Biblioteca diffusa e i progetti che ruotano attorno ad essa promettono non solo di offrire nuovamente un servizio prezioso, ma anche di portare in modo ancora più capillare strumenti di conoscenza e

Punto prestito presso il Museo archeologico Gonfienti di Campi Bisenzio

segue a pag. successiva

1 Anche il Teatrodante è stato duramente colpito dall'alluvione, riportando oltre 400mila euro di danni

2 La villa, acquistata alcuni anni fa dall'amministrazione comunale e sottoposta ad un completo restauro, è oggi sede degli uffici della segreteria del sindaco, della presidenza del consiglio comunale e dei gruppi consiliari, oltre ad essere un prestigioso edificio di rappresentanza del comune e di numerosi eventi culturali.

segue da pag. precedente

opportunità di futuro ai cittadini e, soprattutto, ai bambini della città.

Testimonianze

Abbiamo parlato con Elena Tonini, accogliente bibliotecaria della Biblioteca "Tiziano Terzani", testimone del lungo e faticoso percorso di rinascita di un importante presidio culturale della nostra comunità, fiera di celebrarne un nuovo inizio e di tornare lentamente alla normalità:

"Inutile dire che per noi bibliotecarie e per il bibliotecario che da anni lavoravamo presso la sede storica del Centro Regionale per i Servizi di Documentazione all'infanzia e all'adolescenza, la perdita della sede di Villa Montalvo e di buona parte del suo patrimonio è stata un trauma, un dolore molto grande, anche per gli utenti della biblioteca che amavano la pace e la tranquillità del luogo e sapevano che lì potevano trovare libri per l'infanzia in quantità.

Ma da parte dell'amministrazione comunale e della Direzione della Fondazione c'è stata, pur nell'emergenza, la volontà di restituire al più presto ai cittadini e alle cittadine un servizio.

Per questo, già il 29 gennaio scorso è stato inaugurato il primo punto prestito e restituzione di libri al Museo Archeologico Gonfienti.

Poi, finalmente, il 7 maggio sono arrivate le sedi del Bibliobus e della Piccola Biblioteca presso il teatro, che si inseriscono in un progetto più ampio, quello della biblioteca diffusa.

L'idea è quella certamente di esserci per la cittadinanza e di tornare a dare un servizio di prestito libri, ma anche di "diffondere" appunto la pratica della lettura, della conoscenza e educare a una cittadinanza attiva, uscendo dalle mura e agendo in modo capillare sul territorio con eventi, momenti di incontro e di formazione.

Insomma, attivismo bibliotecario!"

Francesca Palareti

La Piccola Biblioteca, Teatrodante Carlo Monni di Campi Bisenzio

Bibliobus, Piazza Fra Ristoro di Campi Bisenzio

Poetiche

Vivere

È passato tanto tempo
Vivere
È un ricordo senza tempo
Vivere
È un po' come perder tempo
Vivere e sorridere
Vivere
È passato tanto tempo
Vivere
È un ricordo senza tempo
Vivere!
È un po' come perder tempo
Vivere e sorridere dei guai
Così come non hai fatto mai
E poi pensare che domani sarà sempre meglio
Oggi non ho tempo
Oggi voglio stare spento
Vivere
E sperare di star meglio
Vivere
E non essere mai contento
Vivere
Come stare sempre al vento
Vivere, come ridere
Vivere (vivere)
Anche se sei morto dentro
Vivere (vivere)
E devi essere sempre contento
Vivere (vivere)
È come un comandamento
Vivere o sopravvivere
Senza perdersi d'animo mai
E combattere e lottare contro tutto contro
Oggi non ho tempo
Oggi voglio stare spento
Vivere, vivere (vivere)
E sperare di star meglio
Vivere, vivere (vivere)
E non essere mai contento
Vivere, vivere (vivere)
E restare sempre al vento a
Vivere e sorridere dei guai
Proprio come non hai fatto mai
E pensare che domani sarà sempre meglio

Vasco Rossi

Dall' album: "Gli spari sopra" (1993)

Centenari

Eleonora Duse – Sul palcoscenico del tempo

Carmen De Stasio

Fatti, non parole – recitava lo slogan delle Suffragette. E ai fatti si affidò Eleonora Duse. Se l'artista totale, estranea alle pressioni delle convenzioni del tempo, resta impressa quale icona ancor oggi, esiste un motivo che viepiù la lega a doppio nodo con quel che nel suo tempo accelerò la vicenda del cinematografo come esperienza destinata a segnare il campo delle arti in maniera indelebile.

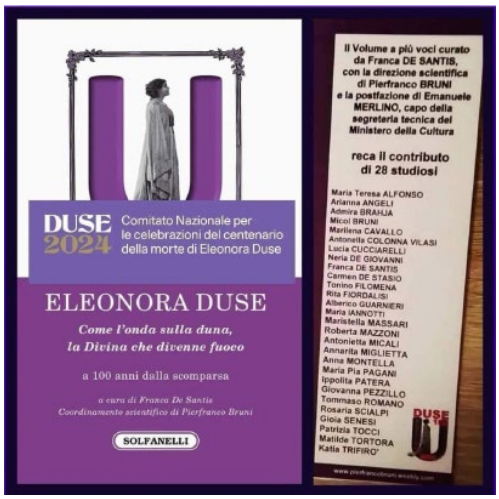
Vero è che il filo conduttore di questo breve saggio è nella ricomposizione dell'artista sul palcoscenico del suo tempo, lo stesso che nella metafora teatrale la congiunge con la pressione di due entità, l'una delle quali si prospetta verso il pubblico; l'altra nell'attesa di conquistare un evento indelebile. Qualcosa cambia: non è il tempo gestito dall'orologio, quanto il tempo che nella simultaneità si concede con una verve innovativa nelle fattezze soggettuali delle arti. Eleonora Duse se ne rende conto e cammina, pertanto, accanto al tempo, talora anticipandone la rotta.

Una grandezza tale, quella di Eleonora Duse, che i cento anni dalla sua scomparsa vengono celebrati con un'antologia a lei dedicata – per le Edizioni Solfanelli (Chieti) – con il coordinamento e la direzione scientifica di Pierfranco Bruni, e il coordinamento tecnico e la curatela del volume di Franca De Santis. Tra i ventotto interventi di studiosi, l'antologia presenta anche un mio saggio.

Di fatto, nel mettersi al rigore di esperienze tutt'altro che probabilistiche, la Duse appare sperimentatrice di grandezza, procedendo oltre i limiti di categorie affidate alla consuetudine e riportando alla materializzazione di una sensibilità coinvolgente, che supera di gran lunga eventuali magnetismi corroborati a cristallizzare la medesima scena in una routine che ella coglie nell'atto di disgregarsi fino all'obsolescenza. In fondo, gli anni in cui Eleonora Duse raggiunge l'apice del successo internazionale corrispondono a un progresso che avanza in tutte le categorie dell'esperienza vitale e chiunque ne può trarre il beneficio. In un'affettività sincera, quasi concreta, dunque, ella si dispone a indagare dei contesti, ivi compresi i contesti dell'ambito scritturale, per trarre il vantaggio dell'espressione onesta, quanto una gestualità di tipo coreutico, affinché tutti i frammenti della storia vivente si diffondano nella specularità di un essere artista che diverge oltre, vale a dire, che si rende senza attenuanti, multiforme e pronto, soprattutto, a varcare la soglia della precarietà del tempo. Così ella sconfigge il passaggio del tempo e lo rende complice, prendendo della contemporaneità la forma e figurandone gli inesauriti frammenti nell'unitarietà che è pure segno fondante di quegli anni (in particolar modo, degli anni di primo Novecento). E, infatti, ella riscrive la sua arte adeguandola all'evoluzione narrativa in atto, laddove la sua libertà trova agio nell'inclinazione alla scientificità del metodo. Quell'esplorazione – o, quantomeno, la speranza di vedere nell'esplorazione la svolta cruciale di una scoperta che però non comporti un resoconto a senso unico – dispone a una deissi necessaria a marcare che forse sia là il convincimento di ricollocare una storia dai contorni incisivi.

Su questo versante la vorticosità narrativa della Duse contempla avvenimenti dai quali non può prescindere e, di fatto, ella non sfugge al tempo che si prospetta nelle sue varianti, varianti che pure trovano corrispondenza con una simultaneità delle arti performative che in quegli anni trovano spazio con il Futurismo in Italia e con il nucleo semantico di un'arte articolata quale fu il movimento dada.

Non di meno, è un fatto che l'arte pervenga a una sorta di congiunzione tra l'idea e la vicenda dell'arte, laddove l'artista avverte di essere artefice di un sistema coerente, dal quale la sua inclinazione non si sottrae per favorire un riflesso nell'angustia di regole risolute quanto asfissianti. Il che offre della Duse una sintetica visione nell'atto di esorcizzare la fissità attraverso l'elaborazione fisica delle cose, che la ponga all'interno di una rigenerata costruzione quanto più vicina alla scena esistenziale. Oltretutto, vero è pure che, opponendosi all'incontrastata regolamentazione formale, con Eleonora Duse si evidenzi il contrasto non già con l'organizzazione, quanto con la deliberata devianza in un appiattimento ascritto a un dogma che si dilata fino a discriminare la coscienza individuale e, quindi, collettiva.



Tutto ciò parla di una storia che ella vive in pieno coinvolgimento e che al contempo porta all'altro in una continuità di rimandi, di pause lontane da ingrigiti clichés, anche quando la consapevolezza si rende efficace, come se ad esser vissuta fosse una realtà irrintracciabile, ma che pure il pubblico accoglie nella sua perfezione di volto in quella che non è difficile individuare come presenza totale.

Eleonora Duse

Ed è nella modalità delle sue azioni performative che il talento della vera artista promana non senza sforzo ed è quel che viepiù la accosta al cinema quale modello di una condizione di progresso: per dire, qui l'intento artistico si emancipa da qualsiasi slogan legato all'intrattenimento e, invece, promuove intenti culturali in senso ampio, dando, in più, fondo a intuizioni che nel cinema consentono l'applicazione delle idee in una resa immediata. E la prospettiva sembra avverarsi con la trasposizione cinematografica di un racconto di Grazia Deledda, *Cenere*. Parrebbe l'inizio di un impegno destinato a consolidarsi, ma che presto si frantuma.

Il film resta comunque un esperimento mediante il quale si rafforza la visione della modernità di Eleonora Duse. Una visione nella quale si concentra una natura tendenzialmente anticipatrice. Di questa integrazione sperimentale si può avere un accenno nella sua unica opera già menzionata, nella quale il realismo poetico si affaccia pur se ancora non in tutto il suo valore. Siamo nel 1916: un anno fatidico che segna la rottura dei canoni sia nelle arti visive che performative (penso soprattutto alla prima performance dada presso il Cabaret Voltaire), con una svolta nella metaforica cromia degli eventi, che vengono riformulati nell'ampiezza di sensi e di una logica d'assalto. Per certi aspetti, si tratta della logica in concomitanza con riflessioni che mai si estinguono, per il fatto di essere il risultato di tempi proiettati a cogliere i particolari di situazioni che la stessa Duse riunisce nella consapevole necessità di vivere il palcoscenico progressista del suo tempo, nella piena assonanza tra l'arte interpretativa e la libertà d'espressione che muove un'identità complessa.

Carmen De Stasio

* *Prossimo numero:*
Sulle tracce del realismo poetico

Abbiamo ricevuto

Con le sue labbra le suggella le labbra spiranti

Pierfranco Bruni
Pellegrini editore, Cosenza 2024

Di cosa parla questo libro?
Un percorso narrante tra Eleonora Duse e Gabriele d'Annunzio. Mi sono voluto confrontare, dopo decenni di letture con la teatralità del Vate e con la poesia della Divina.
In teatro l'immaginario è un sogno. Il sogno è oltre la realtà. Vivo l'immaginario sapendo che è un intreccio tra l'onirico e ciò che avrei voluto vivere.
Ho sempre amato Eleonora Duse. La teatralità la recita il tragico. Da quando ero ragazzo ho visto in lei la metafora del fascino del mistero del mito. La Divina, come la chiamò Gabriele, resta dentro di me. Un immaginario che mi ha portato a scrivere pagine e pagine, annotazioni e riflessioni. Eccomi qui.
Frequentavo addirittura la terza media. Nel mio paese. Calabria. San Lorenzo del Vallo. Qui sono nato. Qui ho la mia grande casa della memoria e della giovinezza.
Sin da quando frequentavo le medie Eleonora è stata il mito. Poi gli anni difficili del Liceo. Ma difficili anche gli anni delle Medie. Mi guadagnai tre giorni di sospensione perché lanciai un bigliettino ad una mia compagna allineata nella fila femminile.
Cosa dicevo nel biglietto?
Una frase un dettaglio una proposta. Già, era una frase di Gabriele rivoltata alla "sua" Eleonora. Il biglietto venne intercettato dal mio docente che pensò subito di fare una annotazione sul registro. Venni subito spedito dal preside, il quale, letta la motivazione, mi sospese.
Scandalo. Per un paese come il mio. Mio padre e mia madre addolorati. Una famiglia borghese dalle origini nobiliari e aristocratiche non poteva subire questa onta.
Però!
Cosa accadde subito dopo? Il preside contattato da mio zio, tradizionale docente del Telesio di Cosenza, rivide la faccenda.
Aveva soltanto confermato ciò che aveva annotato il docente motivando la decisione. Ebbe uno scatto di intelligenza.
Si fece portare il biglietto inviato alla mia compagna di classe.
Lesse e vide il nome di Gabriele d'Annunzio. Si meravigliò. Chiamò colui che mi aveva sospeso e chiese di riparlare con me.
Disse davanti al docente:
"Questo ragazzo non va punito. Va premiato per il solo fatto di aver riportato una frase del Vate".
Con grande meraviglia del docente, che abbassò subito lo sguardo, il preside annullò la sospensione e con mio grande dispiacere mi fece ritornare a scuola.
Da allora non smisi mai di leggere d'Annunzio.
Non smisi mai di guardare ad Eleonora con ammirazione.
La storia potrebbe continuare anche per gli anni del Liceo. Ma sono altri anni altri docenti che non smisero di "inseguirmi" perché sostenevano che copiavo i temi di italiano. Ma è un'altra storia.
Con questo?
Arrivo subito al dunque. Ammesso che possa bastare.
La scuola e alcuni docenti hanno cercato di distruggermi. Gabriele e Eleonora mi hanno salvato. Grazie a loro per ciò che mi hanno dato e continuano a sottolineare in me.
La letteratura solleva e vive di luce. La letteratura mi ha fatto amare l'amore. La metafora forse è sempre più della storia stessa. La donna che amo è letteratura vita carnalità.
Ho trovato in un cassetto della scrivania di mio padre, nella casa in Calabria, il testo che segue. Non so se sia mio o di un altro io o di mio padre. Non cambierebbe nulla.
Anzi. L'ho rubato da un cassetto e ora lo pubblico così come l'ho trovato. Commetto il reato di appropriazione indebita.
Non ho corretto nulla.
I lettori possono fare tutte le considerazioni che ritengono opportuno e anche correggere con il blu o il rosso.

Eleonora resterà sempre la Divina.
La storia non mi viaggia. Resto un viaggiatore tra l'incanto e il sogno. Non so se c'è più realtà che fantasia. Il vero? Vado dove il vento mi soffia tra i capelli e le metafore si fanno canto onirico.

Con le sue labbra le suggella le labbra spiranti
Pierfranco Bruni
Pellegrini editore, Cosenza
Anno di pubblicazione 2024
Numero pagine 172
ISBN 979-12-205-0286-3
Formato Cartaceo

Centenari

Eleonora Duse e la vicenda piuttosto complicata di Cenere

L'attrice, nella sua unica interpretazione cinematografica Eleonora Duse recita Rosalia Derios nel film del 1916 di Febo Mari

Nino Geneovese

È stata «la più grande attrice del mondo»: così lo scrittore e critico teatrale austriaco Hermann Bahr ha definito Eleonora Duse, di cui recentemente si è celebrato il centenario della morte. Infatti, nata a Vigevano (Pavia) il 3 ottobre 1858, l'attrice è morta il 21 aprile 1924, all'età di soli 65 anni, a Pittsburgh (Pennsylvania/Usa), durante una lunga ed estenuante *tournée* negli Stati Uniti. Così, la sera del 20 aprile di cent'anni fa, il pubblico di Pittsburgh l'applaude per l'ultima volta, perché la famosa attrice, minata dalla tubercolosi che l'affligge da molti anni, è colpita da un'improvvisa polmonite, in seguito alla quale morirà il giorno dopo, nella sua camera d'albergo.

Donna moderna, inquieta ed impegnata, anticonformista e all'avanguardia rispetto ai tempi in cui visse, per la sua sensibilità recitativa e per la sua naturalezza si può considerare il simbolo del Teatro moderno, di cui ha segnato la storia, con le sue numerose, preziose e significative recite di tanti drammi, compresi quelli di Gabriele D'Annunzio, con cui ha avuto una lunga e tormentata relazione sentimentale. Ed infatti, per queste sue qualità interpretative, è stata chiamata «la Divina» e numerose sono le iniziative che si sono tenute (e si stanno tenendo) per celebrare degnamente questo anniversario, che è stato inserito dall'Unesco nell'elenco degli avvenimenti più importanti del biennio 2024 - 2025; inoltre, è stato da poco completato un film dal titolo *Duse*, diretto da Pietro Marcello per la "Palomar", con protagonista Valeria Bruni Tedeschi nel ruolo dell'attrice.

Diciamo subito che la Duse, grazie alla sua grande apertura mentale e modernità, si è interessata anche di cinema., in vari modi.

Infatti, se è vero che il cinema, negli anni Dieci, attraversa uno straordinario sviluppo, un periodo di notevole prosperità, durante il quale molte opere teatrali vengono adattate per lo schermo, mentre grandi attori teatrali e diversi scrittori e letterati vi si accostano con interesse e curiosità, è anche vero che tutto ciò non poteva lasciare indifferente una grande attrice teatrale, come Eleonora Duse, che, sin dal 1912 – come rivela la sua biografa e amica Olga Resnevic Signorelli[1] – comincia a frequentare assiduamente i locali cinematografici.

Il suo effettivo, concreto interessamento nei confronti di questa nuovo mezzo artistico è documentato anche dalle numerose lettere che, durante la prima guerra mondiale, scrive alla figlia Enrichetta, che abitava a Cambridge.

"Cenere" (1916) di Febo Mari. Nella foto Eleonora Duse e Febo Mari

Ed è proprio da un paio di queste lettere che apprendiamo che alla Duse, in quel periodo, era pervenuta una precisa e concreta proposta da parte del grande regista statunitense David W. Griffith per girare un film con lui.

Ma l'Italia è appena entrata nel conflitto mondiale, per cui la Duse rinvia alla fine del conflitto questo progetto che, purtroppo, non sarà mai realizzato (ed è un vero peccato)!

Tuttavia, la proposta di Griffith, oltre a sollecitare l'interessamento della Duse nei confronti di quel cinema che aveva già cominciato a seguire e apprezzare, ottiene un altro scopo: quello di risvegliare l'attenzione nei suoi confronti da parte delle Case di produzione cinematografica italiane, che si rendono conto del "beneficio" che avrebbero tratto, sia sul piano artistico che su quello finanziario, da un ritorno sensazionale della grande attrice, che si era ritirata dalle scene già dal lontano 1908.

Così la Duse, dopo aver pensato a un soggetto molto particolare e difficile da realizzare (quello di rappresentare le varie figure femminili dipinte da Michelangelo nelle lunette della Cappella Sistina), si orienta verso la trasposizione del romanzo *Cenere* di Grazia Deledda (pubblicato nel 1904), innamorandosi della vicenda molto semplice e lineare, dell'elementarità del conflitto rappresentato e della tipicità dell'ambientazione sarda.

In tale ottica, vengono avviate trattative con ben tre Case di produzione: la Cines di Roma, l'Itala Film e l'Ambrosio di Torino.

È quest'ultima che ha la meglio, e pertanto la Duse può scrivere alla figlia che l'accordo con l'Ambrosio è stato raggiunto: il film porterà la sua firma e sarà lei che si assumerà la responsabilità artistica delle riprese.

Ma poi le cose si svolgeranno in maniera diversa.

Infatti, la Duse non ha alcuna conoscenza tecnica del mezzo cinematografico ed ha bisogno di un vero regista, che possa consigliarla e supportarla, oltre a dirigere effettivamente le varie scene.

E qui sorgono i problemi.

La Duse aveva visto ed apprezzato *Il Fuoco* di Piero Fosco, per cui avrebbe desiderato che fosse proprio quest'ultimo il regista. Ma l'attrice, non conoscendo molto le «secrete cose» del mondo del cinema, non si rendeva conto che, essendo Piero Fosco un regista dell'Itala Film, anch'essa di Torino, cioè della principale Casa concorrente dell'Ambrosio, difficilmente avrebbe potuto ottenerne le prestazioni. Inoltre, a quell'epoca, si trattava davvero di un regista misterioso ed erano in pochi a sapere chi si nascondesse dietro quello pseudonimo.

A quanto pare, però, la Duse pose questa precisa condizione al Comm. Ambrosio, il quale fece buon viso a cattivo gioco e le presentò Febo Mari come l'attore e regista teatrale e cinematografico che si nascondeva dietro lo pseudonimo di Piero Fosco.

La Duse ci cascò e non possiamo certo meravigliarci: infatti, Febo Mari era l'interprete principale del film *Il Fuoco*, che lei aveva visto ed apprezzato, ed aveva un ruolo importante anche in *Tigre reale*, entrambi diretti da Piero Fosco per l'Itala.

Ora, se è vero che dietro questo pseudonimo si nascondeva Giovanni Pastrone, produttore, sceneggiatore e regista dell'Itala, è anche vero

segue a pag. successiva

1 *Olga Signorelli, Eleonora Duse, Angelo Signorelli, Roma 1938; Eadem, Eleonora Duse e il cinema, in «Bianco e Nero, n. 5, Roma 1949*

segue da pag. precedente

che lo stesso Mari aveva avuto modo di precisare che si trattava di uno pseudonimo che, oltre a Pastrone, comprendeva anche lui stesso.

Così, nonostante si trattasse di una vicenda abbastanza ingarbugliata, alla fine la Duse accetterà come regista Febo Mari (nome d'arte del messinese Alfredo Rodriguez) e i due si misero al lavoro con grande entusiasmo: siamo nel 1916.

Vi furono, però, parecchi problemi, sia nella fase di stesura della sceneggiatura, sia in quella della "lavorazione" vera e propria.

Innanzitutto, bisognava scegliere i luoghi di ambientazione della vicenda, le *locations* (diremmo oggi); ma, per la difficoltà di raggiungere la Sardegna in tempi di guerra, l'isola venne subito scartata, nonostante vi sia chi – come il grande storico del cinema francese Georges Sadoul – scriva: «Il film è stato realizzato in Sardegna e il paesaggio è un personaggio del dramma»[2].

In effetti, sebbene il film fosse ambientato a Fonni (Nuoro), gli esterni, invece, furono girati, nell'agosto del 1916, nei dintorni di Ala di Stura e Balme, nelle Valli di Lanzo, a circa 60 chilometri dai Teatri di posa di Torino; ma la Duse aveva cercato di ricreare l'atmosfera tipica della Sardegna, sia effettuando dei sopralluoghi in tre villaggi sulle Alpi Apuane (vicino Viareggio) abitati da gente di Sardegna, sia discutendo a lungo con persone (come Francesco Soro e Paolo Orano), che conoscevano bene l'isola.

Ed è proprio l'avv. Francesco Soro, che frequentava abitualmente e assiduamente il mondo del cinema, che racconta la storia della lavorazione di *Cenere* e – soprattutto – il conflitto che si venne a creare tra la Duse e Febo Mari[3].

Infatti, dopo aver rilevato che era stata la Duse a scegliere il soggetto del film e gli artisti, Soro scrive che in ciò consistette il «primo sbaglio», perché il soggetto scelto non era adatto al pubblico cinematografico di allora; problemi sorsero, poi, durante la stesura della sceneggiatura, ma – ancor più – durante la lavorazione del film, perché la Duse non solo non voleva nessun "primo piano", ma – durante l'esecuzione, forse non rendendosi conto perfettamente della differenza esistente tra "recita teatrale" e "cinematografica" – si muoveva e compiva gesti e atteggiamenti improvvisati e non previsti, che rovinavano le riprese.

Il risultato fu un film considerato "brutto" da molti, che non corrispose agli intendimenti artistici e commerciali dei produttori e non diede i guadagni sperati.

Di chi la colpa?

C'è chi l'attribuisce alla Duse e chi a Febo Mari!...

In realtà, una posizione di maggiore equilibrio e di rispetto della verità storica mi induce a ritenere che le colpe siano di entrambi, o – meglio – siano da ascrivere al particolare viluppo di situazioni contingenti, al contesto in cui vennero a lavorare e a incontrarsi due artisti molto diversi.

Infatti, nel film in questione, il tipo di recitazione di Febo Mari è declamatorio, enfatico, retorico, "dannunziano", mentre quello della Duse è semplice, sobrio, lineare: su questo siamo d'accordo!

Ma non lo siamo più nel momento in cui – *ipso facto* – ciò equivarrebbe a dire – come fa Jean-Louis Courtault-Deslandes[4] – che la Duse aveva una concezione autentica del cinematografo, mentre Mari faceva solo del "teatro filmato" [sic], mentre, invece, quest'ultimo il cinema lo conosceva bene, dato che aveva iniziato a lavorarvi, come attore e regista, fin dagli anni Dieci.

Certo, l'intuizione della Duse di non parlare (cioè, di muovere le labbra come se stesse parlando) è geniale, anche da un punto di vista di "resa cinematografica", perché la singolare circostanza di attori che gesticolano e muovono le labbra, senza che si capisca cosa vogliono dire prima che vengano fuori i "cartelli" esplicatori" con le cosiddette "didascalie", rappresenta qualcosa di "discutibile".

Ma – proprio per questo – per mettere in luce le varie espressioni, per fare parlare gli sguardi e attribuire loro una maggiore consistenza semantica, i primi piani avrebbero dovuto essere molto più numerosi di quello (l'unico) che Febo Mari inserisce nel film forzando la stessa volontà dell'attrice.

È fin troppo famoso il brano della lettera che la Duse scrive a Mari:

«Mi metta nell'ombra. Mi metta nell'ombra, La prego! [...] Un film in pieno sole [...] non può riuscire con me, ne sono certa. Ebbene, *au premier plan* mi fa terrore. [...] Ho visto (Griffith) – ho visto certe penombre, certi scorci che farebbero al caso mio [...]. Mi metta, dunque, nell'ombra – mi metta di scorcio, a passaggio, nulla sia immobile fra questo ritorno di madre al figlio. *Au premier plan* - verso la folla, - verso la belva, rimanga Lei, Lei ne ha la forza [...]»[5]

È per questo che non potrei sottoscrivere l'affermazione di Antonio Cara, che – in un libro, peraltro ben realizzato e interessante, dedicato a *Cenere* – scrive: «Il fallimento del film fu voluto e causato dalla Casa di produzione che da subito mise a fianco della Duse un frenatore come Febo Mari con la chiara intenzione di riportare tutta la produzione alla logica corrente, ad uno schema piatto di maniera che desse, quindi, senza nessuna sorpresa, tutte le garanzie commerciali con in più il vantaggio della presenza nel *cast* della Duse, la famosa attrice»[6].

Mi sembra davvero ingiusto nei confronti di Mari (e della verità storica) definirlo un «frenatore», o addirittura – come affermerà subito dopo lo stesso Cara – un «guastatore», tanto più che si trattava proprio di un regista che, per la sua formazione culturale, per la sua direzione di vari film lontani dagli schemi comuni, più e meglio di molti altri avrebbe potuto affiancare la Duse nella realizzazione di un film che aveva, tra le sue principali caratteristiche, quella di voler essere una grande opera d'arte.

È invece accettabile – nel bene e nel male – che il film, sebbene accreditato al solo Febo Mari, possa considerarsi a pieno titolo frutto della collaborazione tra Mari e la Duse.

Ma l'elemento più importante è il seguente: se non vi fosse stato questo film, per fortuna giunto sino a noi, della grande attrice oggi avremmo avuto soltanto delle fotografie, mentre, invece, il film, in cui è la protagonista assoluta, insieme con lo stesso Febo Mari, costituisce, se non altro, l'unico documento che conservi una traccia della sua "immagine" (in quell'anno l'attrice aveva 58 anni), risultando, oltretutto, la sua unica interpretazione cinematografica, l'unico documento che conservi una traccia della sua arte recitativa, sia pure in un'opera in cui, essendo ancora senza sonoro (che in Italia arriverà soltanto nel 1930), non si può apprezzarne in pieno la recitazione, con la sua voce improntata a un tono declamatorio, con tratti della cadenza e della cantilena, tipica delle tragedie portate sulla scena. Nel film, essendo muto, non può esserci questo; ma c'è lei, con i lunghi capelli bianchi, con la sua espressività, con le movenze di una fisicità nobile e gentile, che costituiscono il tratto distintivo di una grande personalità artistica, destinata a rimanere immortale proprio grazie al cinema...

Nino Genovese

2 *Georges Sadoul, Storia generale del cinema - Il cinema diventa un'arte (1909-1920), Einaudi, Torino 1967, p. 582*

3 *Francesco Soro, Splendori e miserie del cinema, Consalvo ed., Milano, 1935*

4 *Jean-Louis Courtault-Deslandes, Eleonora Duse attrice cinematografica, in «Notiziario del Museo Nazionale del Cinema», 16°- 17°- 18°, nn. 34-35-36, Torino, gennaio 1977 - dicembre 1979)*

5 *Olga Signorelli, Eleonora Duse e il cinema, cit.*

6 *Antonio Cara, "Cenere" di Grazia Deledda nelle raffigurazioni di Eleonora Duse, Istituto Superiore regionale Etnografico, Nuoro, 1984)*

Fumetti e Giochi

Il Rifiuto del Rifuto

Nicola Santagostino

Da tempo è ormai chiaro che nel mondo figlio degli sprechi degli anni '80 e dove non siamo ancora riusciti a estirpare la mentalità consumistica e materialista in combo con quella iperperformativa si sente sempre un maggiore bisogno di un sistema che ricominci a dare un valore a persone, ambiente, emozioni e, perché no, anche alle cose. Perchè in fondo nel mondo capitalistico in cui viviamo la più grande allegoria che rappresenta al meglio tutti i nostri problemi si riassume nella spazzatura, nel rifiuto, nell'immondizia, in tutto quello che in fondo è diretta conseguenza del pensiero del "Produci, Consuma, Crepa." Tonnellate di oggetti spesso ancora riparabili, montagne di vestiti gettati perché fuori moda, cumuli di elettronica già obsoleta appena uscita dalla fabbrica fanno da sfondo a un teatro sociale dove, sotto la spietata luce bianca dei social, anche le emozioni vengono soffocate sotto sorrisi frutto di avvelenamenti da positività tossica.

"Quanto vali?" uno slogan che però nel corso degli anni è stato messo sempre più in crisi e parliamo quindi oggi di due manga sparsi in un arco temporale di 20 anni che vedono la spazzatura non come qualcosa da gettare e basta, ma come un motore per la storia.

La legge di Ueki è un manga di Tsubasa Fukuchi, pubblicato sulla rivista giapponese Weekly Shōnen Sunday dal 2001 al 2004 e raccolto in 16 volumi. La sua idea nasce dalla forte attenzione in tutto il Giappone dopo l'allarme lanciato dal Protocollo di Kyoto sugli effetti nocivi dei gas-serra e sulle emissioni di elementi inquinanti.

La storia parla di Kosuke Ueki, un ragazzino della scuola media che ha il potere, alquanto bizzarro, di trasformare i rifiuti in alberi. Questo potere gli è stato donato dal professor Kobayashi, uno dei cento candidati a diventare Dio.

Ogni candidato alla carica di Dio, infatti, deve scegliere uno studente di scuola media a cui donerà un potere che gli servirà per combattere in un torneo, il cui vincitore farà eleggere il candidato che gli ha donato i poteri alla carica di Dio.

Gli studenti devono però fare molta attenzione: se feriscono qualcuno con i loro poteri perdono un talento e chi finisce tutti i talenti scompare. Inoltre il vincitore del torneo avrà come premio il "Dono a carta bianca", ovvero potrà scegliere un qualsiasi talento da attribuirsi.

Ueki, il protagonisa della Legge di Ueki

Dopo aver sconfitto vari nemici, Ueki, sotto consiglio dell'amica Ai Mori, fa visita al prof. Kobayashi e scopre che per ogni umano esiste una legge su cui si basa il destino di quest'ultimo e che nel torneo che viene disputato dagli allievi dei candidati a Dio si possono modificare tali leggi. Infatti, per ogni nemico senza poteri che viene colpito da un potere donato da un candidato ad un allievo si perde un'abilità (essere amati, ballare, nuotare, studiare...), mentre sconfiggendo le persone dotate di potere, se ne guadagnano. Le abilità costituiscono la naturale predisposizione di una persona a fare una data cosa.

In *Gachiakuta*, un manga scritto e disegnato da Kei Urana, pubblicato da Weekly Shōnen Magazine a partire da febbraio 2022, andremo invece a conoscere gli slum di una società ricca una popolazione di "tribù", discendenti da criminali esiliati dalla società. Tra la gente della tribù vive un giovane ragazzo di nome Rudo, che detesta lo spreco della classe superiore. Questi spesso scaricano qualsiasi cosa considerata spazzatura, inclusi i criminali, in un'enorme discarica sotto la città conosciuta come "L'Abisso". Un giorno, dopo aver frugato in una discarica, Rudo torna a casa per trovare Regto, suo padre adottivo dopo che quello biologico venne gettato nell'Abisso, ucciso. Arrestato sulla scena, Rudo viene immediatamente accusato di omicidio nonostante la sua innocenza, a causa del suo status di tribale. Incapace di sfuggire al suo destino, Rudo giura vendetta, viene scaricato nell'Abisso, e dopo una lunga caduta e successivo risveglio si ritrova in un paesaggio fetido e infinito di spazzatura, dove viene attaccato da grandi bestie fatte di immondizia fino a quando non viene salvato da un uomo di nome Enjin. L'uomo spiega a Rudo che in realtà non è sottoterra, ma è caduto sulla superficie dalla "Sfera". Dopo averlo testato e risvegliato il suo potere come "Donatore", Enjin invita Rudo a unirsi a lui come "Pulitore". Enjin spiega che i Pulitori sono un'organizzazione di Donatori. persone che usano il potere di armi uniche conosciute come "strumenti vitali", oggetti a cui la cura e l'affetto del suo portatore ha donato capacità uniche, per cacciare le bestie di spazzatura che lo hanno attaccato. Rudo accetta riluttante l'offerta di Enjin di unirsi ai Pulitori purché questo lo aiuti a raggiungere il suo obiettivo di tornare nella Sfera e vendicarsi di coloro che lo hanno scaricato nell'Abisso. In Gachiakuta l'amore per gli oggetti e per le persone è il motore di tutto la storia, il tutto ambientato in un mondo-discarica dove anche i pensieri "negativi" di chi sta in cielo vengono gettati come pattume, dando origine ai mostri di cui

L'abisso di Gachiakuta con le sue bestie

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

i pulitori devono occuparsi.
E in una società dove abbiamo deciso che tutto deve avere un valore, dove il nostro rapporto con le persone sta diventando sempre di più simile a quello con gli oggetti, dove le norme sociali basilari sono ormai vincolate a quel punteggio dovremmo riflettere sulla lezione che emerge da progetti come Law's of Ueki e Gachiakuta. Perché dentro di noi lo sappiamo che dalla piramide del sopruso prima o poi cadi, e piú sei in alto piú lo spazio è stretto e più fatica devi fare per rimanere sopra. Ma quando dopo la lunga caduta dalla cima toccheremo terra, quando il nostro valore verrà totalmente ridotto a zero, quando diventeremo l'immondizia gettata via da un mondo dove abbiamo sempre vissuto sapendo di essere sacrificabili, avremo la possibilità di imparare la lezione del rifiuto e renderci conto che ogni

Rudo, il protagonista di Gachiakuta

cosa scorre e che la differenza tra buttare via e lasciare andare si trova davanti ai nostri occhi,mentre guardiamo un orizzonte povero di quei confini e di quei limiti che avevamo quando eravamo più in alto. Perché la libertà e l'amore sono così vicini da essere quasi sinonimi e i Giver e Ueki ce lo insegnano molto bene e forse forse quel giorno capiremo che quel valore non era altro che un punteggio che ci serviva per farci sentire al sicuro in un mondo dove tutto era sacrificabile, una piccola prigione gelida in cui sentirci protetti dal mondo malsano che contribuivamo a mantenere e che, in fondo in fondo, ci è stata concessa la grande possibilità di rifiutare tutto questo. E che la più grande forza non sta nel prendere, non sta nell'ingordigia, non sta nell'avidità ma nel donare senza porci troppi dubbi, ben sapendo mettere i limiti che decidiamo noi e che non abbiamo delegato a un sistema che fin dal primo momento ci fa sentire come robaccia che deve costantemente dimostrare agli altri che vale la pena esista.

Nicola Santagostino

Mostre

Eleonora Duse, mito contemporaneo

A Venezia sino al 13 ottobre in mostra

Giuseppe Barbanti

Eleonora Duse, mito contemporaneo è la mostra che l'Istituto per il teatro e il melodramma della Fondazione Cini ha allestito negli spazi di Palazzo Cini a San Vio (Dorsoduro 864) dove potrà essere visitata fino al 13 ottobre. Il progetto espositivo è curato da Maria Ida Biggi, direttrice dell'Istituto per il teatro e il melodramma, che custodisce il più grande archivio di oggetti e documenti appartenuto all'attrice. La mostra rientra nel programma di iniziative, ricerche ed eventi che l'Istituto sta realizzando in occasione del Centenario dalla scomparsa di Eleonora Duse, nell'ambito delle celebrazioni coordinate dal Comitato nazionale istituito nel marzo scorso. Eleonora Duse è stata un'attrice rivoluzionaria acclamata dai pubblici di tutto il mondo e fonte d'ispirazione per le personalità più intelligenti e raffinate del suo tempo, affermandosi non solo come interprete ma anche come nuovo modello di artista teatrale, consapevole, indipendente e costantemente alla ricerca di nuovi stimoli. «*Scriverò di Voi che siete per me la più sublime figura femminile del nostro tempo*» così si esprimeva in una lettera, custodita nell'archivio, la scrittrice e poetessa Ada Negri. Per Luigi Pirandello la sua arte era «*la quintessenza di una verità pura e vissuta*», per Margherita Sarfatti trasformava «*le piccole cose esteriori in grandezza di simboli arcani*» e per Charlie Chaplin era, semplicemente, «*la più grande artista*» che avesse mai visto. «È stata primadonna del teatro italiano, nonché capocomica intelligente e raffinata, capace di dirigere una sua compagnia come manager, imprenditrice e direttrice artistica - sottolinea Maria Ida Biggi - . Lo ha fatto rivendicando un'indipendenza e un'autorevolezza prima di tutto come donna, in un mondo, ieri come oggi, tenuto ben saldo da mani maschili. A cento anni dalla sua scomparsa, la sua è una lezione ancora attuale». Gli abiti esposti sono dieci modelli di alta sartoria, perfettamente conservati, che restituiscono il fascino di quel tempo e il gusto sofisticato del linguaggio sartoriale. «Accanto ai modelli creati dall'atelier Jean Philippe Worth, negli anni Dieci una delle prime case di moda attiva tra Londra e Parigi a cavallo tra i due secoli, troviamo uno straordinario soprabito di Paul Poiret, l'artista che agli inizi del XX secolo realizzò il primo modello di pantalone al femminile – spiega Marianna Zannoni, direttrice scientifica dell'istituto - E poi sei capi realizzati da Mariano e Henriette Fortuny, tra cui alcuni abiti in taffettà di seta, due tuniche in seta stampata e un mantello azzurro stampato in argento, tutte creazioni realizzate tra il 1909 e il 1920».

Eleonora Duse in "La Gioconda", (fotografia Byron, 1900 circa)

Tra le fotografie in mostra, infine, alcune hanno segnato profondamente l'immagine pubblica dell'attrice, come lo scatto-immagine di Joseph Byron che coglie Eleonora Duse nella parte della protagonista femminile de *La Gioconda* di Gabriele D'Annunzio oppure le istantanee di Edward Steichen, uno dei fondatori della fotografia di moda, o quelle di Arnold Genthe, ritrattista di celebri personaggi americani da cui Eleonora volle farsi fotografare durante l'ultimo fatale soggiorno negli Stati Uniti. Questo viaggio nella personalità autorevole, affascinante e audace di Eleonora Duse, risalta ancora di più a Palazzo Cini, tra stanze impreziosite delle collezioni d'arte di Yana Cini Alliata di Montereale, figlia di Vittorio Cini, donate alla Fondazione nel 1981. Contemporaneamente a *Eleonora Duse, mito contemporaneo* è inoltre in corso al secondo piano di Palazzo Cini la mostra di Martha Jungwirth (aperta il 16 aprile scorso), matriarca delle pittrici mitteleuropee, voce pittorica di grande forza e personalità. Nella casa-museo veneziana immersa in un'atmosfera ricca di suggestioni risuonano, quindi, sino al 13 ottobre in dialogo le voci di Eleonora Duse, Yana Cini Alliata di Montereale e Martha Jungwirth, donne straordinarie di generazioni diverse tutte impegnate, ciascuna in modo diverso, sul versante dell'emancipazione femminile. La mostra è aperta tutti i giorni, tranne il martedì, dalle 11 alle 19.

Vestito di Eleonora Duse (Mariano Fortuny)

Vestito di Eleonora Duse (Paul Poiret)

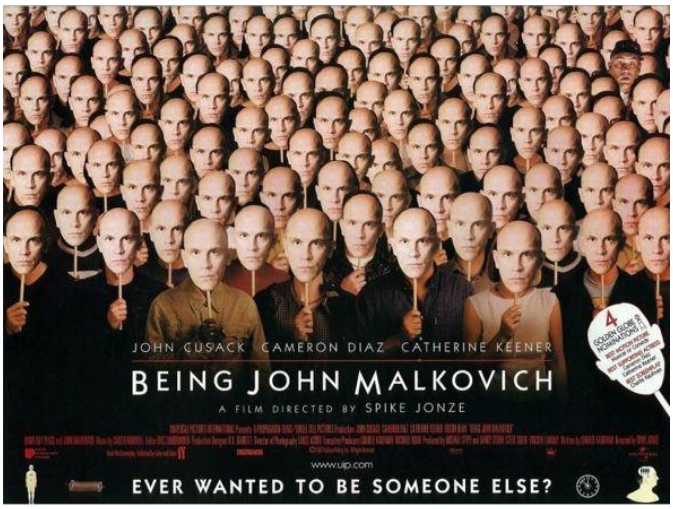
Giuseppe Barbanti

Essere John Malkovich (1999), di S. Jonze

Uno, nessuno e centomila; il fascino perverso della maschera

Demetrio Nunnari

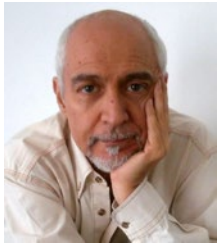
Burattinaio mediocre, Craig Schwartz (John Cusack) diviene archivista della LesterCorp, al settimo piano e mezzo d'un vecchio grattacielo. In ascensore, sulla pulsantiera il luogo non esiste, i soffitti sono bassi e l'addetta alla reception fraintende ogni parola. Il presidente, poi, è un vecchio depravato. Craig conosce qui Maxine, tanto sexy quanto cinica e vuota. Infelicemente sposato con Lotte (Cameron Diaz), l'uomo s'innamora della collega e prova a sedurla in ogni modo. Un giorno, poi, scopre dietro uno stipo un tunnel che porta dritto nella mente di John Malkovich. Ne parla con Maxine, che subito fiuta il business; duecento dollari a biglietto per il viaggio più improbabile di sempre. Essere un altro, non uno qualsiasi, per quindici minuti. Anche Lotte, infine, entra nel corpo di Malkovich mentre lui ha un incontro galante proprio con Maxine. Ne rimane turbata, ma paga di aver trovato se stessa. E davanti a Craig fa coming out; vuol diventare uomo, e ricorrerà alla chirurgia. Durante una cena in casa Schwartz, anche Maxine getta la maschera: è attratta da Lotte, ma solo quando questa è dentro Malkovich. Le due si danno quindi "appuntamento" e cominciano a flirtare all'insaputa del divo. Disperato, con in pugno un revolver Craig costringe la moglie a chiamare Maxine per un altro rendez-vous a tre. Ma nell'attore ci sarà lui, stavolta, e la donna finalmente sarà sua. Malkovich, però, sospetta. Delle voci, nella testa, gli dicono che fare e cosa dire, e non è l'ispirazione. Segue Maxine fino al suo "covo" e svela il misfatto. Chiede che il tunnel sia chiuso, ma non prima di esserci entrato. È straniante. Nella sala d'un lussuoso ristoro, han tutti le sue fattezze e proferiscono una sola parola: "*malkovich*". Intanto, Maxine – messa da Lotte al corrente dell'inganno – è basita. Craig è stato così abile da ingannare anche lei. Adesso lui è Malkovich, e questo la eccita. I due ora vivono assieme, aspettano una bambina, e Craig/Malkovich rivive un nuovo debutto come genio dell'arte delle marionette. Tradita, Lotte si rivolge al presidente Lester, che ha una camera colma di foto della star e una curiosa storia. Percorre quel tunnel da quasi un secolo incarnandosi da un personaggio all'altro. Malkovich è il prossimo nocchiero verso l'immortalità. Anche altri attendono, difatti. E poiché la data del "passaggio" si avvicina, si decide di rapire Maxine per indurre Craig a lasciare quel corpo. Intanto, le due donne si chiariscono. La bambina nel grembo di Maxine è di Lotte; concepita quando la prima volta han fatto sesso attraverso le membra del celebre attore. E così fuggono insieme. Otto anni dopo, un canuto Charlie Sheen (se stesso) va a trovare l'amico Malkovich che – fresco, quasi ringiovanito - lo introduce ad un mistero sconvolgente. A bella posta, sulle pareti di una stanza, le foto della piccola Emily con la mamma e la compagna. Verrà anche per lui il momento del passaggio. Definito a ragione "settima arte", il cinema è un segno dei tempi moderni. Creazione recente, nasce dal fervore della seconda rivoluzione industriale e dal revival della società capitalista. Un film è dunque un bene di consumo, e come tale va venduto. Talvolta, poi, sembra più esser fatto per lenire le urgenze interiori di un cineasta che non per incontrare il plauso del pubblico. Certo, è un privilegio che non a tutti si concede, poiché – detto in soldoni – bisogna poterselo permettere. John Malkovich [n. 1953], il febbricitante Kurtz in *Cuore di tenebra* (1993) di Roeg, è oggi tra le figure più distinte e versatili che il cinema conosca, e forse il solo attore che vanti in vita un film tutto per sé. Con queste premesse è perciò più agevole esplorare i sinuosi meccanismi del nonsense di *Essere John Malkovich*. Sul piano del linguaggio, ad esempio, il film si volge – chissà se volutamente – a un certo realismo fantastico di marca letteraria. Il vero è trasfigurato tanto da risultare quasi impenetrabile. Attraverso il protagonista implicito, difatti, il personaggio storico stigmatizza le tare del mondo patinato cui deve la fama, e gli tocca dunque sfumare i contorni. Craig il burattinaio è così il prototipo dell'attore mancato, avvezzo a muovere i fili di fantocci inanimati. E solo nei panni di Craig/Malkovich potrà alitare in essi la vita. Sacrosanta verità. Nell'arte, il contenuto senza forma è dilettantismo, come la forma senza contenuto è vuota teoria. Svilito dall'insuccesso, Craig va poi a cercarsi un lavoro serio, e lo trova al 7° piano e ½ di un edificio. Un "non luogo"; portale d'accesso ad una dimensione parallela (simile al binario 9 e ¾ di *Harry Potter*) che non esiste, se non per i frustrati come lui. Rapito dalle malie dell'arte, vive, suo malgrado, di un insalubre idealismo. Si trastulla con un fantoccio dalle sembianze di Maxine, mentre lei e la moglie Lotte fanno sesso. Il presidente Lester – datore di lavoro vecchiardo ed erotomane – non è poi molto diverso da certi viscidi impresari hollywoodiani che balzano sovente agli orrori della cronaca. E c'entra il disagio relazionale che inibisce lui e i dipendenti della sua holding. Se la lingua plasma il modo in cui una comunità schematizza il mondo, essa è pure il riflesso del potere di simbolo che insorge e matura nell'uomo sin dai primi anni di vita. Ciò vale sia fra gruppi sociali differenti che tra individui diversi di un gruppo. È il paradosso dell'incomunicabile, poiché ognuno di noi è un cosmo, coi suoi valori, i dogmi, i tabù. Così, quando Craig parla a Lester della sua segretaria, in maniera del tutto gratuita quegli intende "compagna di letto". C'è poi la scena che vale da sola il film. Inorridito, Malkovich scopre nel proprio subconscio che tutti, anche un bambino o una vocalist al pianobar, hanno il suo volto ed usano il suo nome per comunicare. È l'ego ipertrofico dell'artista che s'illude, in ogni senso, di essere l'*altro*, ma che alfine è costretto ad ammettere di scorgere ovunque il suo *sé*. Dalla Creazione, la parola ("*Sia la luce!*", e luce fu) ha difatti una valenza magica, poiché il nome della cosa coincide con l'essere della cosa stessa. C'è però il pericolo opposto. Nel sentire le voci che gli si affollano in testa, e conscio che pure i gesti e le parole non sono adesso il frutto della sua volontà, l'attore crede d'impazzire. Non discerne più la vita dalla finzione. Come il grande Bela Lugosi [1882-1956], che in preda al delirio d'onnipotenza vestì pure nel privato i panni del vampiro più famoso di sempre. Anche i "tipi" che vediamo nel film ricordano assai da vicino certe tragicomiche figure di cinema e tivù. Maxine; che ama Lotte e poi il marito di lei (dapprima respinto con forza) solo se il corpo è, in entrambi i casi, quello di un fascinoso divo. La voglia di visibilità può far cose inaudite. E poi, i miti avventori che Malkovich, novello Caronte, traghetta fino a un luogo senza tempo. Personaggi interpretati con tale maestria da farli vivere per sempre. Ed è qui il *coup de théâtre*. La sua ultima fatica, *100 Years* (2015), è uno sci-fi scritto e interpretato al netto di una clausola assurda: uscirà in Francia nel novembre del 2115, ad un secolo esatto dalla sua realizzazione. Nessuno di noi avrà dunque la ventura di vederlo, mentre lui naviga già verso l'eterno.



Demetrio Nunnari

I dimenticati #110

Elvira Quintana


Virgilio Zanolla

Fin dalla più remota antichità, le donne - dovrei più correttamente dire: gli esseri umani - hanno imparato a curare il proprio aspetto coi mezzi che metteva a loro disposizione l'epoca in cui vivevano: la parola greca *kosmetikos* ha infatti tra i suoi significati quello di «armonia consapevole». Naturalmente, la cura del viso non era tutto: ma solo in tempi relativamente recenti si sono potute estendere vantaggiosamente queste attenzioni anche al resto del corpo, correggendo le imperfezioni e riducendo così in molti casi l'insicurezza di chi ne soffriva; tuttavia, ancora oggi i ritocchi estetici talvolta possono costituire un'arma a doppio taglio. Il personaggio che propongo alla vostra attenzione in questo numero, l'attrice e cantante spagnola naturalizzata messicana Elvira Quintana, di questi ritocchi è stata una delle vittime più illustri.

Elvira Catalina Quintana Molina era nata il 7 novembre 1935 al civico 9 di calle Alonso Rodríguez a Montijo, una cittadina spagnola dell'Estremadura affacciata sul Tago, a poche miglia marine da Lisbona, nota per avere avuto quale decima contessa Eugenia, l'imperatrice consorte di Napoleone III, che fu anche l'ultima sovrana di Francia. Era, dopo la sorella Juana María (1932) la seconda e ultima figlia di Pedro María Quintana Gragera e di Alejandra Molina Zamora. Quand'ella contava ancora pochi mesi, la sua esistenza e il destino stesso della sua famiglia venne segnato da un tragico avvenimento: perché con lo scoppio della guerra civile spagnola, le forze nazionaliste presenti in Estremadura presero il controllo della regione e per prima cosa si liberarono degli oppositori politici, tra i quali c'era anche Pedro María, il padre di Elvira, il quale senza tanti complimenti venne fucilato. Quattro anni dopo, la sua vedova e le due figlie lasciarono la Spagna e si trasferirono a Città del Messico.

Qui, Elvira compì i suoi studi e lavorò con la sorella in un negozio; nel frattempo, e per tre anni, seguì i corsi di recitazione dell'Instituto Teatral y Cinematografico dell'ANDA (Asociación Nacional de Actores), diretta allora da Andrés Soler: la prova che decise il suo ingresso fu la recita di una poesia di Federico Garcia Lorca, un poeta che ella conosceva bene, essendo tra i preferiti dei suoi genitori, che le avevano inculcato l'amore per la letteratura. Le sue prime prestazioni professionali si ebbero in teatro, dove figurò in alcune opere dirette dal poeta e drammaturgo Salvador Novo, tra cui *El Presidente Hereda*, *Los Girasoles* e *Albertina*; ma prese parte anche ad alcuni spettacoli radiofonici e apparve come modella in televisione. Nel cinema debuttò invece con un piccolo ruolo nel '53 nel drammatico *Sueños de gloria* di Zacarías Gómez Urquiza, interpretato da Miroslava e Luis Aguilar. Nei suoi primi tre anni di attività davanti alla macchina da presa venne impiegata perlopiù in piccole parti.

Dopo aver vestito i panni di Miriam nel divertente fantasy biblico-musicale *Lo que pasó a Sansón* di Gilberto Martínez Solares ('55), il primo ruolo a porla all'attenzione del pubblico fu quello di Carmen Ochoa nell'episodio «Una solución inesperada», uno dei tre che compongono il film *Canasta de cuentos mexicanos* di Julio Bracho (1956), dove si confrontò con mostri sacri come Arturo de Córdova, Pedro Armendáriz e María Félix. L'anno successivo Elvira ebbe maggiore risalto nel drammatico *El buen ladrón* di Mauricio de la Serna, la storia di un sacerdote che inviato in un quartiere operaio, con l'aiuto di un sacrestano e della di lui figlia redime ladri e prostitute. Pur essendo dotata di una figura molto attraente - bruna, tornita, il bel viso caratterizzato da grandi occhi sensuali, un sorriso vagamente simile a quello di Natalie Wood - ella era tuttavia piuttosto insicura: sapeva di non essere una bellezza perfetta, anzitutto per via del naso, piuttosto largo e carnoso in punta. Sicché, decise di rivolgersi a un chirurgo plastico, che glielo rimodellò, migliorando decisamente il suo aspetto. Questo buon esito le aprì gli occhi nei confronti della chirurgia estetica, che allora muoveva ancora i primi passi: e benché lei si mantesse costantemente in forma praticando il nuoto e l'equitazione, la persuase a sottoporsi a periodiche iniezioni di silicone per ingrandire il seno (la cui floridezza amava mostrare ricorrendo a vistose scollature) e rendere più toniche le gambe. La tecnica, sperimentata per la prima volta in Giappone soltanto pochi anni prima, e già diffusa negli Stati Uniti e negli altri paesi più avanzati, consisteva in un ciclo d'inoculazioni applicate tra i muscoli pettorali della parete toracica e la parte posteriore dei tessuti mammari, oppure nelle cosce; una pratica a grandissimo rischio, giacché il silicone essendo di prima generazione veniva iniettato in forma liquida, senza essere incapsulato, risultando invasivo.

Fu nel melodramma musicale *Bolero inmortal* di Rafael Portillo ('58) che ella, per la prima volta protagonista a pieno titolo, ebbe modo di esprimere le sue cospicue doti d'interprete, giacché recitò e cantò, imponendo a tutto tondo la sua figura. Basti dire che quell'anno stesso i brani da lei cantati trovarono posto in un disco della Columbia / CBS, la casa discografica che pubblicò tutte le canzoni da lei eseguite nel corso della carriera, per un totale di cinque dischi. Il bolero era un genere musicale che le tornava particolarmente consono: un ritmo ballabile lento, ossessivo, romantico, pareva fatto apposta per mostrare appieno l'espressività della voce; ed Elvira si qualificò fin da subito come una delle sue migliori interpreti.

Stella ormai consacrata del cinema e della canzone messicana, se ebbe ancora una parte di fianco nel dramma sentimentale *El vestido de novia* di Benito Alazraki ('58), tratto da un racconto di Maupassant, ella tornò protagonista nella trilogia drammatica di Chano Urueta *Los tigres del ring*, *Secuestro diabolico* e *Furias desatadas* ('57), nel melodrammatico *Gutierritos* di Alfredo Bolongaro Crevenna ('59), nell'avventuroso *800 leguas por el Amazonas* di Emilio Gómez Muriel (id.), nella commedia western *Dos hijos desobedientes* di Jaime Salvador ('60), nella commedia musicale *Póker de reinas* di Alazraki (id.), e nel dramma *El siete de copas* di Roberto Gavaldón (id.).

Il 1961 fu il suo anno di grazia, nel corso del quale apparve in ben otto pellicole, dove fornì prova della sua duttilità d'interprete: il drammatico *Los laureles* di Salvador, la commedia romantica *Una pasión me domina* di Humberto Gómez Landero, gli avventurosi *El tiro de gracia*, *Duelo indio* ed *Enterrado vivo* della serie Pancho Pistolas, diretti da Rolando Aguilar, la commedia western *Bonitas las tapatías* di Gómez Landero, il western musicale *Amor a balazo limpio* di Alazraki, e la commedia brillante *Se alquila marido* di Miguel Melitón Delgado. Sulla cresta dell'onda, Elvira navigava col vento in poppa: i suoi film (dove, oltre ad Armendáriz, tra i vari partners ebbe anche Pedro Infante e Germán Váldes detto Tin-Tan) e le sue canzoni la rendevano popolarissima: non solo i bolero, anche i brani *rancheros*, tra cui motivi ormai classici quali *Me has despreciado* e *Canta, canta, canta*.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Nel '62 ella prese parte ad un solo film, la farsa melodrammatica *Lástima de ropa* di Gómez Landero, nel quale interpretava una cantante di cabaret ricca di buon cuore e innamorata di un disonesto muratore. Nel '63 apparve nella commedia *La divina garza*, ancora di Gómez Landero, nella commedia musicale *Tres palomas alborotadas* di Gómez Muriel, accanto alla come lei attrice e cantante María Duval e a Lucha Villa, e il dramma musicale *Los derechos de los hijos* di Miguel Morayta. Lavorò in tre pellicole anche nel '64, tutte commedie musicali: *Tres muchachas de Jalisco* di Gómez Muriel, con Flor Silvestre e María Duval, *Me llaman el cantaclaro* di Salvador e *Los amores de Marieta* di Gómez Landero. Quest'ultima, assai divertente, racconta la storia di una casta e castigatissima giovane che, innamorata di un allegro uomo di mondo, per conseguire lo scopo di sposarlo, su suggerimento dello zio si fa passare per un'avvenente vedova, perché come assicura questi «agli uomini molto vissuti, è bene servire una zuppa del loro stesso cioccolato».

Elvira aveva anche impegni extracinematografici: lavorava infatti in tv esibendosi come cantante nel programma *Noche tapatías* e pigliando parte a radio e telenovelas quali *Gutierritos* (1959), *El dolor de amar* ('66), *Adriana* e *Felipa Sánchez, la soldadera* (entrambe '67). Era una donna riservata, molto attaccata a madre e sorella, proiettata in un suo mondo interiore; sul piano sentimentale, di lei in pratica non si sa nulla, ma resta l'affermazione secondo cui il giorno in cui ella avesse incontrato un «completo gentiluomo» si sarebbe sposata e ritirata per vivere «nella pace della casa».

Nel '65 Elvira interpretò Griselda Rios nella commedia romantica *Las tapatías nuncan pierden* di Gómez Landero, ambientata a Guadalajara, e Luana nella farsa *Tintansón Crusoe* di Gilberto Martínez Solares, accanto al protagonista Tin-Tan. Nel '66 prese parte alla commedia campesina *¡Viva Benito Canales!* di Delgado e nel '67 alla commedia sentimentale *Los años verdes* di Salvador ('67), che fu l'ultimo dei circa trenta nei quali apparve. Nell'autunno di quest'ultimo anno cominciò a soffrire di dolori al pancreas: dapprima non vi fece caso, supponendolo un malessere passeggero; ma quando essi s'intensificarono, fu costretta a sottoporsi agli esami del caso, e quindi a internarsi d'urgenza in una clinica per affrontare un trattamento radicale mediante un ciclo di dialisi, al costo di 4.000 pesos per sessione: era successo che la cera del silicone iniettato aveva cominciato a muoversi nel suo corpo, insidiandole il pancreas e minacciando di ostruirle i condotti renali. Il trattamento tempestivo a cui venne sottoposta migliorò sensibilmente il suo stato di salute. Dimessa nel febbraio '68 riprese subito a lavorare, partecipando ai circa cinquanta episodi della radionovela *Hipócrita* ('68), che trasmessa dalla stazione XEW ebbe grande successo e rinnovò la sua popolarità. Grazie alle dialisi era scampata d'un soffio da un pericolo letale; e i medici che l'avevano avuta in cura le avranno certo aperto gli occhi circa i rischi corsi con la pratica delle iniezioni di silicone liquido. Ciò nondimeno, pare incredibile, ma in lei la vanità la vinse su timore e precauzione: perché a quanto sembra, dopo poco tempo riprese a sottoporsi a quella nefasta terapia. Era considerata una delle attrici più belle e voluttuose del cinema messicano, ma ciò non la rassicurava: sapendo di essere un *sex symbol*, teneva a restare tale agli occhi dei suoi molti estimatori. «Era molto bella, una presenza ragguardevole, non però una grande attrice» la giudicò anni dopo il cronista Carlos Monsiváis in un programma televisivo che ne rievocava la storia.

Elvira Quintana con Tin-Tan (Tintansón Cruzoe, 1965)

Elvira Quintana con l'attore Ramón Gay. Manifesto di Bolero inmortal (1958)

Elvira Quintana. La sepoltura al Pantheon Giardino del Messico

Avvenne così che alla fine di luglio del '68 fu costretta a un secondo ricovero, nel Centro Médico del IMSS (Instituto Mexicano del Seguro Social). Credeva probabilmente che un nuovo ciclo di dialisi l'avrebbe rimessa a nuovo, ma stavolta i medici furono costretti a disilluderla: il silicone le aveva irrimediabilmente ostruito i condotti renali, e non c'era più modo di rimediare a quel danno. Elvira supplicò invano i medici di tentare di salvarla: ma il trapianto di reni, effettuato per la prima volta con successo negli Stati Uniti nel 1954 e in Messico nel '63, allora era un'operazione ancora estremamente insicura, per i rischi di rigetto; c'erano inoltre pochi donatori, e infine lo stato di salute della paziente pareva compromesso anche a livello cerebrovascolare.

Sapendosi perduta, nei dieci giorni che le restavano da vivere ella volle tornare a casa, dove iniziò forsennatamente a scrivere: stese una *Biografía del dolor y la lágrima* che lasciò incompiuta, e diverse interessanti liriche, che si sommarono ad altre scritte in precedenza: in tutto circa trecento, una scelta delle quali, con 200 testi, venne pubblicata nel 1971 a cura di alcuni suoi amici in un volume di 239 pagine dal semplice titolo *Poesías de Elvira Quintana*. Elvira si spense alle 8.30 dell'8 agosto per un'embolia cerebrale, all'età di trentadue anni, nove mesi e un giorno. Il suo funerale venne seguito da migliaia di ammiratori e da svariati colleghi artisti; la salma venne accolta in uno spazio a disposizione dell'ANDA nel Panteón Jardín a Città del Messico. Quel giorno, il periodico "Cine Mundial" pubblicò in copertina la foto del volto esanime dell'attrice, cristallizzato nella sua funebre bellezza.

Pochi mesi dopo, con spregevole intuito commerciale un altro periodico editava la fotonovela *La vida de Elvira Quintana según su diario íntimo*, che, realizzata con fotomontaggi relativi alla vita artistica della defunta, in pochissimi giorni fece il tutto esaurito, tanto che oggi è divenuta una rarità per collezionisti.

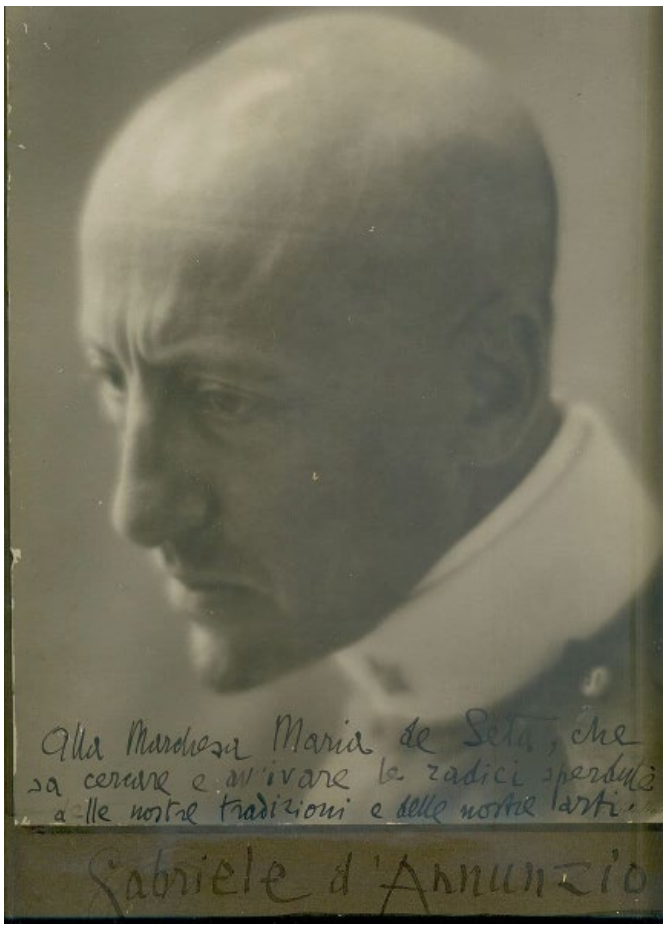
Per i danni irreversibili che possono causare al fisico, fino alla stessa perdita della vita, al presente le iniezioni di silicone liquido vengono severamente sconsigliate dall'autorevole Food and Drug Administration (FDA) degli Stati Uniti, la massima agenzia mondiale regolatoria della salute pubblica. A ricordare la bella Elvira, oggi che - oltre alle sue canzoni, rieditate nel 2016-17 in formato digitale in quattro album dalla Sony Music Entertainment México - circolano su You Tube anche alcuni suoi film in lingua originale, c'è stato pure il suo paese natale: Montijo infatti l'ha omaggiata dedicandole una calle della sua toponomastica.

Virgilio Zanolla

La creatività lessicale di Gabriele D'Annunzio

Maria Rosaria Perilli

Tutti, almeno una volta nella vita, abbiamo mangiato un "tramezzino" o un biscotto "Saiwa" o fatto shopping a "La Rinascente", nonché esultato alla conquista dello "scudetto" della nostra squadra del cuore. Già, ma ci siamo mai interrogati sull'origine di queste parole? Ebbene, a idearle è stato Gabriele D'Annunzio, personaggio fra i più famosi grazie alle bellissime poesie – una per tutte, *La pioggia nel pineto* – e ai tanti libri scritti, ai suoi "voli" e alla sua attiva partecipazione alle vicende istituzionali e militari del nostro Paese, ma anche ai vari episodi "piccanti" che lo hanno visto protagonista, a cominciare dal talismano di peli pubici chiesto alle sue amanti – quelle accertate sono almeno centocinquanta... – fino agli apertamente dichiarati "effetti benefici dell'orgia". Con Giusi faceva l'amore in carrozza e sui pianerottoli degli alberghi. Luisa lo aspettava nuda a letto, con un enorme serpente a impreziosirle il collo. A Donatella scriveva: "Muoio dal desiderio di mordere la tua nuca e di leccare le tue ascelle". Definiva la sua cameriera Amèlie Mazoyer «generosa dispensatrice di orgasmi eccellenti» con la sua «bocca meravigliosa» e la sua «mano donatrice di oblio». Al Vittoriale, ritiro sul lago di Garda dove trascorse gli ultimi diciassette anni di vita, aveva un'amante fissa, la pianista veneziana Luisa Baccara, eppure ogni giorno arrivano in villa decine di ragazze, selezionate e prelevate dai paesi intorno per soddisfare le voglie del Vate. A ben esaminarla, la figura di D'Annunzio – poeta, romanziere, drammaturgo, opinionista, uomo politico e aviatore – appare davvero complessa nella sua poliedricità, e nonostante il sesso occupasse una parte molto importante, se non predominante, delle sue giornate, possiamo affermare con sicurezza che in realtà il suo più grande amore è stato quello per la letteratura, passione che lo ha fatto diventare uno dei più grandi Maestri in campo umanistico, colui che nelle sue opere ha portato a rivivere il lessico colto della tradizione attraverso una ricerca filologica volta a recuperare voci arcaiche dell'italiano, latinismi e grecismi, a italianizzare termini provenienti dal francese, dallo spagnolo e dall'ebraico, e a utilizzare termini dialettali e specialistici. La sua creatività determinò la nascita di neologismi derivati da parole già esistenti, cambiandone il genere – come nel caso di "automobile", vocabolo fino ad allora coniato al maschile – o aggiungendo prefissi o suffissi, e persino la genesi di termini completamente nuovi e da noi oggi quotidianamente utilizzati. Possiamo citare alcuni episodi. A Torino, presso il Caffé Mussolano, nel 1925 era nato una sorta di sandwich, pane in cassetta inizialmente farcito con burro e acciughe che col passare degli anni si arricchì di numerose farciture, però questo sandwich non aveva il nome con cui lo conosciamo oggi. Un giorno il Vate si trovava proprio al Mussolano e a un tratto esclamò: «Ci vorrebbe un altro di quei golosi tramezzini...» volendo così indicare un "tramezzo", un momento a metà strada tra colazione e pranzo nel quale consumare uno spuntino. Ancora, nel 1865 Luigi e Ferdinando Bocconi aprirono, in via Santa Radegonda a Milano, il primo negozio in Italia dove si vendevano abiti confezionati, e il successo fu tale da spingere i fratelli a spostarsi in varie parti della città fino ad arrivare in piazza Duomo. Nel 1917 il grande magazzino venne rilevato da Senatore Borletti, il quale, non sapendo che nome dare al nuovo negozio, chiese aiuto all'amico Gabriele D'Annunzio. Fu per l'appunto lui a ideare La Rinascente come simbolo di rinascita dell'esercizio. Pare si debba al Vate anche la definizione di "milite ignoto" con cui, dal 1921, viene indicato il militare italiano non identificato, caduto nella Prima Guerra mondiale, sepolto presso l'Altare della Patria a Roma, e quello di "Vigili del Fuoco", corpo che alla nascita, nel 1935, aveva scelto il nome dell'analogo francese: i pompieri. Tre anni più tardi il francesismo fu sostituito proprio grazie all'idea di D'Annunzio, che si ispirò ai *vigiles* dell'antica Roma. E poi quella piccola pasticceria sorta a Genova nel 1900 e diventata nota per i *sugar wafer*, biscotti inglesi assaggiati dal titolare durante un viaggio in Gran Bretagna. Nell'arco di vent'anni la produzione e la distribuzione aumentarono e la "piccola pasticceria" diventò una delle prime industrie di prodotti da forno, così i titolari decisero di cambiare sede e nome, diventando nel 1922 – su suggerimento di D'Annunzio che consumava con grande soddisfazione i loro dolcini – la Società Accomandita Industria Wafer e Affini. Dall'acronimo nacque la SAIWA. Ma non finisce qui. "Che va e par volare con le vele": questo è il significato della parola *velivolus*, velivolo, il "vocabolo di aurea latinità" secondo D'Annunzio perfetto per indicare il nuovo mezzo di trasporto. Era il 1910 e durante una conferenza sul "Dominio dei cieli", egli ne spiegò dettagliatamente le ragioni: «La parola è leggera, fluida, rapida; non imbroglia la lingua e non allega i denti; di facile pronunzia, avendo una certa somiglianza fònica col comune veicolo, può essere adottata dai colti e dagli incolti». Sempre in tema di aerei, la parola "fusoliera" fu per la prima volta usata dal poeta nel romanzo "Forse che sì, forse che no": "(...) immaginò di ritrovarsi nella lunga fusoliera che formava il corpo del suo congegno dedàleo tra i due vasti trapezii costrutti di frassino di acciaio e di tela (...)". D'Annunzio, fra le altre cose, era anche un grande appassionato di calcio e quando, il 7 febbraio 1920, a Fiume, fu organizzata una partita tra una squadra di militari italiani e una di civili locali e per l'occasione "i nostri" indossarono una maglia azzurra, il Vate decise di far applicare sulla stessa anziché lo scudo sabaudo, come avveniva al tempo, uno scudetto di forma "sannitico antica" con i colori della bandiera italiana. Quattro anni dopo gli organizzatori del campionato italiano di calcio stabilirono che lo scudetto inventato dal D'Annunzio sarebbe comparso ogni anno sulle divise della squadra prima in classifica. Ci sarebbe altro raccontare sulla creatività lessicale del poeta abruzzese, eppure basta ricordare che nel 1929 i termini (parecchi) appartenenti all'aviazione da lui ideati comparvero nel *Primo Dizionario aereo italiano* di Filippo Tommaso Marinetti e Fedele Azari. E citare una delle sue frasi più famose: «Bisogna fare della propria vita come si fa un'opera d'arte. Bisogna che la vita d'un uomo d'intelletto sia opera di lui. La superiorità vera è tutta qui». Una superiorità dal Vate ampiamente dimostrata.



Maria Rosaria Perilli

Fotografare i fotografi

Sandy Skoglund: the living room

Moreno Diana

Nel 1924 il poeta Andrè Breton fonda il movimento artistico-culturale del Surrealismo, movimento dove *la percezione della realtà non è altro che una costruzione della mente e dei suoi meccanismi, dove inconscio e causalità si esaltano e si fondono l'uno con l'altro. (Andrè Breton).*

Un'esaltazione, quindi, del pensiero freudiano dove la tematica del sogno e del subconscio assumono ruoli centrali nella quotidianità.

Tale movimento artistico nel volgere degli anni ha influenzato molto la fotografia, in quanto ben si prestava, attraverso tecniche di manipolazione dell'immagine, ad una libera creatività e ad un infrangere le regole della realtà.

Per i surrealisti che venivano dalla pittura, la fotografia era il tramite che offriva una grandissima libertà di espressione e di montaggio di varie immagini, ma soprattutto la possibilità di comporre la fotografia in modo che rappresentasse una verità variegata con alterazioni continue.

Lo scorso 2 Giugno si è conclusa a Senigallia, presso il prestigioso Palazzo del Duca, la mostra dal titolo: *Sandy Skoglund, i mondi immaginari della fotografia – 1974/2023".*

La mostra, dedicata alla nota fotografa americana, ripercorreva l'evoluzione di un'artista estrosa che, tramite il suo mezzo preferito, la fotografia, crea delle scene surreali e fantastiche ricche di forti contrasti cromatici.

Come ha affermato la Skoglund stessa: *Senza la fotografia, l'arte concettuale sarebbe cancellata dalla memoria dell'umanità. In questa forma, la mia arte può essere percepita come un dipinto, come una finestra aperta su un altro mondo. Questo, invece, è il motivo per cui lavoro con la macchina fotografica. Il grande formato si adatta bene all'aspetto scherzoso del mio lavoro.*

Sandy Skoglund nasce a Weymouth (Massachusetts) l'11 settembre 1946. Studia regia allo Smith College di Northmptom e successivamente nel 1969 si iscrive alla Iowa University dove apprende le nozioni basilari del cinema, dell'intaglio, dell'incisione e dell'arte multimediale. Si trasferisce a New York nel 1972 dove inizia a lavorare come artista concettuale. Alla fine degli anni '70 approda alla fotografia e si concentra sui *tableaux vivants* che diventeranno i soggetti dei suoi scatti. Il suo primo lavoro di successo è *Radioactive Cats* del 1980: un uomo anziano è seduto su una sedia con la schiena rivolta alla telecamera mentre la moglie anziana guarda dentro un frigorifero che ha lo stesso colore delle pareti. I gatti, luminescenti, sono circa una ventina e sono stati scolpiti, dall'artista stessa utilizzando una rete metallica e gesso. La cucina è arredata con mobili usati acquistati dalla Skoglund e l'uomo e la donna che usa come modelli sono i suoi vicini di casa. Il prodotto finale è una fotografia molto evocativa. Da questo momento in poi, la Skoglund realizza installazioni ambientali, composte da oggetti di uso quotidiano che lei stessa progetta e realizza. Tutti i suoi lavori hanno un periodo di creazione piuttosto lungo: mesi e a volte anche anni, dove lo studio di ogni minimo dettaglio della scena che poi verrà fotografata è curata maniacalmente! Spessissimo utilizza dei forti contrasti cromatici (vernici, spray o altro) in modo da rendere le scene ancora più surreali.

Sandy Skoglund

"Radioactive cats" (1980)

"Winter" (2003)

Altra foto celeberrima della Skoglund è *Revenge of the Goldfish,* scena che si svolge in una camera da letto dove una donna e un bambino sono letteralmente circondati da una miriade di pesciolini rossi, realizzati in terracotta direttamente dalla fotografa. Questa immagine è stata utilizzata anche per la copertina dell'album dei *Carpets* del 1992.

In un'intervista l'artista spiega: *Sono sempre stata attratta dagli interni e dal volerli invadere con animali. Una presenza che per la fotografia indica il legame tra noi stessi e il mondo naturale.*

Inverno, è il suo ultimo lavoro, un progetto a cui la Skoglund ha lavorato per circa una decina di anni, richiedendo studi e ricerche di sperimentazione e dove ha usato per la prima volta tecniche digitali. Spiega la fotografa: *Inverno è uno studio sulla perseveranza e la persistenza, un paesaggio artificiale che celebra le qualità belle e spaventose della stagione più fredda.*

Il critico fotografico Andy Grundberg osserva che il lavoro di Skoglund *contiene tutti i tratti distintivi del nuovo atteggiamento nei confronti delle fotografie e abbracciano una palese artificialità. Alludono e attingono a un mondo di immagini di infinite fotografie preesistenti e riducono il mondo allo status di un set cinematografico.*

Moreno Diana

"Fresh Hybrid" (1990)

"Shock situation" (1986)

"Revenge of the Goldfisch" (1981)

Ironia e affabulazione, il cinema irriverente di Sacha Guitry

La pubblicazione del romanzo *Memorie di un baro* (Adelphi) e l'ampia retrospettiva a lui dedicata da *Bergamo Film Meeting* 2024 rilanciano l'opera del grande autore e attore francese

Giovanni Verga

«E' stato l'Ernst Lubitsch francese». Così disse di lui Francois Truffaut, che lo considerava uno dei suoi maestri. Sacha Guitry, celebrato autore e attore di teatro a cavallo della Seconda guerra mondiale, deve la sua fama di autore cinematografico proprio al regista di *Jules et Jim*, che nel 1954 sui *Cahiers du cinéma* difese senza indugi il discusso film *Versailles* (Si Versailles m'était conté, 1954) riuscendo poi a convincere anche il resto della redazione, inizialmente piuttosto riluttante. Secondo Truffaut, Guitry era riuscito a controllare e a dominare la tecnica cinematografica, ma "non al punto da far ridere con un movimento di camera, come Ernst Lubitsch, o a commuovere con un ampio piano, come Jean Renoir". Il peculiare «tocco» di Guitry risiedeva invece "in un piacere affabulatorio che si traduce nella fantasia della forma filmica. I suoi film sono costruiti con la tecnica del cinema muto, resi vividi e parlanti da una tecnica nuova: la voce fuori campo". Orson Welles la utilizzerà nel suo capolavoro *Citizen Kane*, e sarà lui a riconoscere a Guitry la primogenitura.

Sacha Guitry ora viene riscoperto grazie al suo unico romanzo tradotto di recente da Adelphi, *Memorie di un baro*, e ad un'ampia retrospettiva a lui dedicata da *Bergamo Film Meeting* 2024, con dodici titoli tra i 36 girati. Non sappiamo quanto sia autobiografica la storia di *Memorie di un baro*, scritta nel 1934 e diventata poi un film da lui stesso diretto e interpretato nel 1936 (*Le roman d'un tricheur*), ma è certo rivelatrice della originale personalità di Guitry, che attraverso la messa in scena di un personaggio ostinatamente mendace e disonesto fa riflettere sui vizi e sulle virtù di una certa società benpensante parigina.

Figlio dell'attore Lucien Guitry e dell'attrice Renée Delmas de Pont-Jest, Sacha era nato il 21 febbraio 1885 a San Pietroburgo durante una tournée teatrale. Nel 1889, i genitori si separarono e Lucien condusse Sacha in Russia, dove lo fece debuttare sulle scene. Sacha aveva solo cinque anni e diventò il beniamino di San Pietroburgo. Dotato per il disegno, fu nella caricatura che affermò inizialmente il suo talento. Nel corso degli anni, scrisse per il teatro oltre 130 copioni dal dialogo vivace e spiritoso, in massima parte da lui stesso interpretati. Tra i più noti, oltre a varie biografie sceneggiate (*Deburau*, 1918; *Mozart*, 1925), si ricordano *Le veilleur de nuit* (1911), *Mon père avait raison* (1919), *Quand jouons-nous la comédie?* (1935). Dopo qualche prova minore, dal 1935 approdò anche al cinema realizzando *Bonne chance!*, una commedia leggera e scintillante che racconta il viaggio di un uomo e una donna dopo una vincita alla lotteria, con il patto che tra loro ci sia solo una relazione platonica. Pur costruito come un'opera teatrale, il film è già pienamente rappresentativo della maniera cinematografica di Guitry, caratterizzata dalla presenza di un attore-istrione dalla verve inesauribile, da dialoghi gustosi e battute a raffica, ma anche da un leggero cinismo e da un fondo di delicata amarezza.

Fino allo scoppio della Seconda guerra mondiale girò numerose commedie interpretate in coppia con la moglie Jacqueline Delubac, diventando un maestro del cinema di intrattenimento e un innovatore del linguaggio cinematografico, di cui sono testimonianza i titoli di testa pieni di inventività, i prologhi estremamente liberi e le autentiche acrobazie narrative. Ne *Il romanzo di un baro*, il racconto si dipana attraverso l'uso predominante delle immagini, alle quali si accompagna la voce fuori campo dell'autore in chiave di commento. Il protagonista, un bambino punito per un furterello, viene mandato a letto senza cena.

"Il romanzo di un baro" (1936) di Sacha Guitry

"Ho ucciso mia moglie" (1951) di Sacha Guitry

Fu una fortuna, perché gli undici membri della sua famiglia, dopo essersi divorati a cena un cesto di funghi ottimi ma velenosi, muoiono tutti uno appresso all'altro. Rimasto solo al mondo, il piccolo eroe commenterà: «Ero vivo perché avevo rubato». Di lì, la conclusione che gli altri erano morti perché erano onesti. Dopo essere scampato alla strage dei funghi, il bambino finisce sotto tutela di un cugino della madre, notaio, che si incarica della sua educazione, non per magnanimità ma per sottrargli tutto ciò che restava del patrimonio famigliare.

Sacha Guitry (1885 – 1957)

Disperato per le vessazioni a cui è sottoposto dal cugino e dalla moglie, il ragazzino scappa e finisce a fare il fattorino in un albergo di lusso. Qui, per la prima volta in vita sua, scopre che esistono delle persone ricche e, in particolare, che la ricchezza gli piace. Dopo varie peripezie, decide di praticare il solo mestiere in grado di tenerlo lontano dalla disonestà: quello di croupier. In piena Seconda guerra mondiale, mentre la Francia è occupata dai tedeschi, Guitry raggiunse l'apice della fama, continuò a recitare, a dirigere film, a girare il mondo, a moltiplicare i gala di beneficenza e a vivere nell'agiatezza: uno stile di vita che generò malcontento e che non gli sarà perdonato. Alla Liberazione fu tra i primi nelle liste di epurazione. Sospettato di collaborazionismo passò sessanta giorni in prigione, per poi essere riabilitato. Riprese a girare nel 1947: tra i suoi ultimi lavori – segnati da una feroce ironia pervasa da un'amarezza profonda, dove dominano seduzioni, imbrogli e raggiri – va ricordato in particolare *Ho ucciso mia moglie* (La poison, 1951) interpretato da uno splendido Michel Simon nel ruolo di un marito che escogita l'uccisione della moglie in modo da garantirsi l'immunità e *La vita di un onest'uomo* (La vie d'un honnête homme, 1953), entrambi visti a *Bergamo Film Meeting*. Anche quest'ultima è una storia di inganni, uno scambio di persona: protagonista è Albert, un uomo ricco ma infelice, odiato da chi lo circonda e che ha portato la sua famiglia a condurre una vita infernale. Durante un colloquio tra loro, il fratello gemello Alain muore per un infarto. Albert vestirà quindi pirandellianamente i panni e la personalità del gemello, per provare a vivere la vita spensierata e piena di avventure di Alain. Il medico di famiglia scopre poi l'inganno, spingendo il fedifrago a scomparire senza lasciare traccia.

Giovanni Verga

Il cinema della Svizzera. Le Alpi al cinema

Leonardo Dini

Storicamente il cinema svizzero nasce soltanto in epoca relativamente recente, come movimento autonomo, soltanto negli anni '60, nonostante che in Svizzera un genere, quello del Berg Film, origini come cinema precursore delle esperienze del movimento cinematografico europeo, nei film naturalistici sulle montagne. Inoltre tutto il cinema Svizzero si sviluppa con una sua declinazione sui generis, nativa, che si riconduce alla storia e alla complessa formazione della Confederazione Elvetica, attraverso la Storia. Allo stesso tempo la Svizzera presenta anche la singolarità di includere in sé espressioni linguistiche e di ricerca totalmente differenti, quelle dei Cantoni di lingua francese, tedesca, ladina, italiana. A questa singolarità si aggiunge la particolarità secondo cui una parte del cinema di cultura italiana, quello del Ticino e affine a quello italiano, si è sviluppata in Svizzera. Il paese inoltre ospita un'enclave costituita dal Liechtenstein, che a sua volta è stata scenario di opere cinematografiche. Dunque in Svizzera il cinema nasce di fatto con il primo documentario, del 1896, realizzato dal team francese dei Lumiére, ma paradossalmente si sviluppa poi per ben quaranta anni nel 1900 fra gli anni '20 e '60, come cinema in tedesco e dei Cantoni tedeschi. Al 1912 risale la prima opera nativa, il *Wilhelm Tell* di George Wäckelin seguito a breve distanza cronologica da *Der Bergführer*, di Eduard Bienz (1917), opera che introduce il genere del cinema di montagna Bergfilm che arriva fino a oggi e si identifica nei film e docufilm di autori come Werner Herzog, Reinhold Messner. Il primo film sonoro è stato invece, dal titolo *Bünzlis großstadtverlebnisse*, *Bünzlis fait du cinema*, diretto da Robert Wohlmut. Come si è detto soltanto negli anni '60 del '900 si può iniziare a parlare di un movimento autoriale elvetico nativo, con le caratteristiche peculiari di essere plurilinguistico e multiculturale.

Inizialmente la cinematografia Svizzera si declina in film a carattere storico e romantico o folk, tra questi si distingue *Romeo und Julia auf dem dorfe*, di Valerian Schmidely e Hans Trommel (1941). Successivamente si apre lo spazio creativo di un cinema totalmente svizzero con il primo autore internazionalmente riconosciuto: Leopold Lindtberg, regista del film *Die Letze chance*, *L'ultima chance*, del 1945, opera che vince a Cannes e ottiene anche un Golden Globe negli Stati Uniti, questo regista è stato poi premiato con l'Orso d'Oro per *Die vier im Jeep*, *Quattro in una jeep*, opera del 1951. Negli anni '50 ha un grande successo al botteghino, sia in Svizzera che in Germania, la saga neo folk di *Heidi* (1952), diretta da Luigi Comencini, opera proseguita poi con il sequel *Heidi e Peter*, (1955), che è stato anche il primo film svizzero a colori. Curiosamente il cinema contemporaneo elvetico inizia solo per l'alternanza culturale fra cinema di ispirazione tedesca e cinema di matrice francese, con un gruppo di giovani autori di Ginevra, il Gruppo 5 (Tanner, Goretta, Soutter, Roy, Lagrange), soltanto nei secondi anni '60. Tra questi si distinguono Jean Louis Roy, regista de *L'incognita de Shandigor* e Claude Goretta, Michael Soutter e Alain Tanner, poi divenuti autori particolarmente significativi. Alla fonte del nascente cinema svizzero del secondo '900, descrivibile come una vera *Nouvelle Vogue Svizzera*, si individua quindi la *Nouvelle Vogue* francese, allora in pieno sviluppo e che vede tra i suoi leader il regista Franco svizzero Jean Luc Godard, mentre l'altra sorgente di ispirazione per il neocinema svizzero è il *Free Cinema* inglese in auge all'epoca, referente culturale di Tanner. Conseguentemente gli anni '60 e '70 vedono protagonista un cinema basato su analisi critica sociale, esistenzialismo in versione svizzera e trasgressione, connessa alla ribellione, in pratica i movimenti giovanili del 1968 assumono un ruolo centrale culturalmente nel primo cinema elvetico, così come la critica verso l'establishment e le classi sociali, in un sistema sociale come quello svizzero basato sulla ricchezza ad ogni costo, sui poteri occulti delle banche, basti pensare al ruolo storico ambiguo dei banchieri svizzeri, in tutta Europa, e in un paese considerato la cassaforte dei poteri forti globali fino a oggi e non a caso sede del Vertice economico annuale di Davos. Ma è anche la Svizzera delle grandi contraddizioni sociali, fra iper-ricchi e immigrati dal sud, quel paese ben descritto in *Pane e cioccolata*, opera del cinema italiano singolare e originale di Franco Brusati, interpretata magistralmente da Nino Manfredi, ambientata tra gli emigrati italiani in Svizzera, alle prese con insuperabili problemi di integrazione sociale ed economica e all'epoca visti con lo stesso razzismo supponente che purtroppo talora ancora oggi agisce in nord Europa, oggi rivolto verso gli extracomunitari. Manfredi crea col suo personaggio in *Pane e Cioccolata* un film che concilia superbamente poesia e analisi sociale e un affresco della condizione collettiva e individuale degli emigranti italiani in Svizzera. Di tutt'altro genere e argomento sono invece altri film italiani che evidenziano gli intrighi internazionali che si svolgono in Svizzera, uno per tutti il film televisivo *La Piovra*, degli anni '90, con la celebre scena dei banchieri svizzeri in elicottero che si incontrano col Commissario Cattani. Nel cinema svizzero Goretta e Tanner si affermano nel tempo come gli autori più originali e creativi, e il loro cinema, nato nel secondo '900, arriva fino a oggi, con successo. È invece un cinema esistenzialista, per definizione, quello di Soutter, con i film *James ou pas* (1970), *Les arpenteurs* e *L'Escapade*, *Coppie infedeli*. Il cinema di Tanner invece propone un percorso d'autore originale e personale con film quali *La Salamandra* (1971), e *Le retour d'Afrique (1973)*, della stessa epoca sono *Black out* del regista Roy, e *L'invitation* (1973) di Goretta: nel 1970 *Erste Liebe* di Maximilian Schell fu il primo film elvetico candidato all'Oscar.

Nella Svizzera tedesca emergono dagli anni '70 in poi autori che ridefiniscono, in cifra Svizzera, il nuovo cinema tedesco coevo. Del 1981 è il film in coproduzione austriaco svizzero tedesca, *Das boot ist voll*, *La barca è piena*, film diretto da Markus Imhoff, opera che ebbe la nomination all'Oscar, ed è ritenuta un classico del cinema elvetico. Del 1984 è *Adam et Éve* di Soutter, del 1985 *Orfeo* di Goretta. Finalmente si evidenzia nel 1990 Xavier Koller, autore che riesce a confrontare stile fiction e stile documentaristico in modo originale, Koller è stato premiato con il primo Oscar del cinema svizzero, con *Reise der Offnung*, *Viaggio della speranza*: Richard Dembo e Coller hanno vinto l'Oscar entrambi, nella categoria del miglior film straniero, Dembo con *La diagonale du fou*, *Mosse pericolose* (1984) e Coller con il film citato.

Tuttavia la vera perla ed eccellenza del cinema svizzero è il Festival di Locarno, con il suo pre-

"James ou pas est" (1970) di Michel Soutter

mio Pardo d'Oro, sede internazionale di confronto e di incontro fra autori e registi da tutto il mondo e ottima forma di attualizzazione della proverbiale internazionalità super partes della Svizzera. Arrivando al cinema attuale, tra le registe spicca Ursula Meier, con *Sister*, *L'enfant d'en haut* (2012), opera drammatica che aggiorna, appunto nei toni drammatici, la narrazione visiva della vita nelle montagne svizzere, altro autore contemporaneo significativo è Lionel Baier, nel 2019 poi Sergio Da Costa e Maya Kosa, sono stati autori de *L'ile aux*

"Le retour d'Afrique" (1973) di Alain Tanner

oiseux, *Bird Island*, film di docufiction. La Svizzera anche per il suo paesaggio naturale è sede di una storica tradizione di film documentaristici sulla natura, inevitabilmente correlati al paesaggio delle Alpi, dei laghi, dei boschi elvetici. Nelle opere più recenti infine si confermano il metodo e lo stile di Alan Tanner, autore dei film *Le journal de Lady M.* (1993), *Fleurs de sang* (2002), e *Paul s'en va*, (2004). La Svizzera quindi si rivela specchio e sintesi del cinema dell'Europa Centrale anche diacronicamente.

Leonardo Dini

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'unità - Giovedì 13 ottobre 1960

Il primo film italiano sul risveglio dell'Africa

Lo prepara Bennati. Il regista parte oggi, con lo sceneggiatore Paolo Levi, per Léopoldville — «La causa dei negri è la stessa per la quale lottarono molti popoli europei cento anni fa»

Mino Argentieri

II cinema, sempre pronta a ispirarsi alla realtà e a tenere il passo con gli avvenimenti della cronaca quotidiana, comincia a interessarsi a quel che sta accadendo, in questi giorni, nel Congo Belga. Stamane, infatti, il regista Giuseppe Bennati e il commediografo Paolo Levi partiranno alla volta di Léopoldville, dove dovranno effettuare un'ampia inchiesta, che preluderà alla realizzazione di un film, cui spetta il merito di voler dire una parola franca sul dramma di un paese in pieno risveglio.

Parlare di un soggetto vero e proprio, ci dichiara Bennati, è ancora prematuro. Abbiamo alcune idee sul film da fare; abbiamo soprattutto alcuni spunti ricavati dalle numerose testimonianze finora raccolte dalla viva voce di coloni italiani, belgi e d'intellettuali negri. Ma si tratta, evidentemente, di un materiale, che ha il solo valore di una proposta, la quale necessita di una verifica sul vivo. Proprio per questa ragione, per documentarci, andremo nel Congo, portando con noi tutto ciò che ci sarà utile per mettere insieme un «dossier» che costituirà il tessuto sul quale sarà poi ritagliata la sceneggiatura definitiva del film.

Nonostante che Bennati sia molto riservato in merito ai particolari del suo progetto, riusciamo a strappargli qualche notizia sulle prime e vaghe tracce di un soggetto in fase di gestazione.

Il film, sostiene Bennati, si imperniera su un gruppo di personaggi emblematici; ognuno dei quali, posto di fronte a circostanze drammatiche, reagirà secondo i dettami imposti dalla posizione ideale e sociale che occupa. Ovviamente, i protagonisti della vicenda saranno bianchi e neri e le situazioni in cui li immaginiamo avranno una temperatura surriscaldata. I conflitti, che li vedranno al centro, saranno resi in maniera da dare risalto agli atteggiamenti che i vari personaggi assumeranno. Abbiamo pensato a tre momenti chiave della storia: un esodo, una fattoria bloccata dagli insorti e un complesso industriale nel cuore della rivolta. Non ho alcuna intenzione di pronunciare un giudizio su quello che avviene e va oltre le peripezie degli eroi del mio film. Io mi limiterò soltanto alla registrazione dei fatti. Certo, l'argomento che affronto è tale da non esentarmi dallo scegliere un punto di vista preciso, e qui le cose si complicano un poco. È chiaro che non posso non sottoscrivere quei principi di libertà, d'indipendenza e di autonomia in nome dei quali si batte un popolo, che ha diritto all'autogoverno e all'autodecisione. Mi rendo, però, conto anche delle difficoltà obiettive in cui questa lotta si svolge in una nazione ancora arretrata. Bene inteso, io non voglio, in qualsiasi modo, scusare chi non si è adoperato per favorire quel ricambio della classe dirigente che è previsto nell'ordine naturale del progresso umano. Nel mio film, però, intendo sottolineare, richiamandomi al travaglio di una nazione che nasce, quanto, sia caro il prezzo papato da una legittima aspirazione alla libertà e alla uguaglianza razziale. Il che, lo ripeto a scanso di equivoci, non significa affatto che io dubiti sulla giustezza di una causa, la quale, tra l'altro, è la stessa per la quale molti popoli occidentali hanno versato il sangue cento anni or sono.

Come le accennavo poco fa, aggiunge Bennati, non nutro pregiudizi di alcun genere. Sono disposto a cambiare radicalmente l'abbozzo di soggetto elaborato insieme con Paolo Levi. La nostra permanenza nel Congo sarà determinante ai fini dell'ideazione del film. Non mi nascondo che saremo obbligati a lavorare su un terreno scottante, ma né fatiche, né eventuali pericoli mi spaventano Dopo avere girato *Labbra rosse*, ho ricevuto parecchie offerte di lavoro indirizzate sulla scia del successo registrato dal mio ultimo film. Più o meno mi sono stati proposti temi, che non erano altro che variazioni sull'argomento precedentemente trattato. Si sa come cammini il cinema italiano; guai a centrare il bersaglio, vi si chiederà di replicare il colpo sempre nella direzione che ha avuto fortuna. Tuttavia, ho rinunciato a diverse proposte pur di girare il film sul Congo. Sono convinto che il cinema, per sopravvivere ai suoi concorrenti e migliorare continuamente, abbia bisogno d'immergersi nella contemporaneità e rivolgersi al pubblico con pellicole che siano - quanto a capacità di mordere e avvincere - equivalenti di articoli di giornale. Forse è troppo presto par accennare agli interpreti di un film, che non ha nemmeno un titolo (sono indeciso tra *Gli uomini del caldo* e *La tribù dei bianchi*): sono, tuttavia, in grado di precisarle che mi servirò di attori professionisti bianchi e negri, italiani e stranieri.

Mino Argentieri

SPETTACOLI

Italiana in Inghilterra

Il primo film italiano sul risveglio dell'Africa

Concerti-Teatri-Cinema

Lascio la TV

Poco di nuovo nel cartellone dell'Accademia di Santa Cecilia

In tredici a tavola Hitchcock non cena

Muore per infarto l'attore Raf Mattioli

I programmi Radio-TV

CASTELFIDET

AL BARBERINI KAPO

CORSO CINEMA

ROCCO E I SUOI FRATELLI

METROPOLITAN

I DOLCI INGANNI

4 FONTANE

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'unità - Giovedì 22 giugno 1950

Si gira nei musei col permesso di Gonella

In serio pericolo le nostre maggiori opere d'arte. Capolavori sotto la minaccia delle lampade ad arco - La ripresa del *Figlio di D'Artagnan* a Palazzo Venezia - Amene risposte del Ministro della P. I.

Umberto Barbaro

Non molto tempo fa su queste colonne il prof. Bandinelli dava notizia del fatto che è stato messo in vendita, al miglior offerente, da parte del suo legittimo proprietario, il gruppo della «Pietà» di Michelangelo: non bene inteso quello che è nella prima cappella a destra in San Pietro, ma l'altro, incompiuto, che molti considerano artisticamente più bello, e che è conosciuto come la «Pietà Rondanini». Un grido d'allarme determinato dal timore che quel capolavoro possa partire, alla chetichella, per le lontane Americhe.

Timore che può sembrare esagerato al cittadino italiano che, nella sua semplice onestà, crede alle leggi del suo paese e alla loro applicazione; si sa bene che il patrimonio artistico italiano è tutelato da particolari disposizioni, che l'esportazione delle opere e degli oggetti d'arte non è libera, ma limitata, regolamentata e controllata da appositi uffici del Ministero della Pubblica Istruzione; e il *particulare* italiano ha in genere simpatia e fiducia nei signori dalle mezze maniche o *ronds de cuir*, nei vari Monsù Traset, Oronzo E. Marginati o Gino Bianchi che dir si voglia, nei burocrati che dalle satire di Bersezio, di Courteline, di Locateli e di Jahier sono usciti non certo esenti da manie e da stravaganze, ma ineccepibili in quanto ad onorabilità sebbene costantemente mal pagati e sfruttati.

Gli ottimisti circa la tutela del patrimonio artistico italiano lo sarebbero però assai di meno, non dico se fossero addentro alle segrete cose, come avrebbero il pieno diritto di essere, ma anche solo se, seguendo attentamente la stampa, avessero appreso che in questi ultimi tempi ci sono state venticinque dubbie esportazioni di opere d'arte (dico venticinque); se sapessero che un industriale, il conte Cini, ha esportato alla chetichella un Botticelli, o che un Andrea del Castagno, qualificato press'a poco come una *crosta* mediocre dagli esperti responsabili, è poi entrato con tutta la pompa e gli onori del caso, in un grande museo americano, i cui dirigenti hanno potuto dimostrare di averlo acquistato in buona fede, e pagato un congruo gruzzolo di milioni. Chi avesse letto quelle notizie sulla stampa e avesse constatato come quella stampa non è stata mai smentita si stupirebbe per lo meno che il ministro dell'Istruzione Pubblica, che trova tempo per tante cose, non si sia *premurato* (come dicono le lettere d'ufficio) a eliminare l'impressione che vogliano *archiviare* quelle *pratiche*: non si sia premurato a rassicurare l'opinione pubblica spiegando quello che si fa (se lo si fa) per eliminare una pratica che lascia uscire dall'Italia, in barba alle leggi e al fisco, i nostri capolavori d'arte.

Che niente di tutto ciò sia avvenuto o che almeno l'opinione pubblica non ne sia stata informata, spiega come il grido d'allarme del professor Bandinelli a proposito della «Pietà Rondanini», sia tutt'altro che fuori luogo, ma sia invece un giusto invito alla vigilanza popolare della cosa pubblica.

Il riserbo di Gonella

Intendiamoci: nessuno vuol fare responsabile il ministro Gonella di errori o di colpe non sue - ci sono già troppi ministri democristiani accusati e sospettati perché si voglia aumentarne il numero - ma se il ministro Gonella uscisse un po' dal suo riserbo se ne sentirebbero delle belle: e comunque si saprebbe che cosa pensare della tutela del patrimonio artistico italiano.

Perché, per esempio, il «Giornale d'Italia», che non sembra esser proprio un giornale sovversivo, pubblicava qualche giorno fa una foto dell'attrice Maria Mauban «sul letto che fu di Ferdinando IV e di Gioacchino Murat nella Reggia di Caserta mentre si gira il film *Eroi e Briganti*. Evidentemente al cinema è riservato il privilegio di servirsi di oggetti antichi e preziosi e quindi di logorarli».

Il «Giornale d'Italia» ha ragione: non è un bel modo di tutelare il patrimonio artistico italiano quello di permettere che i saloni dei nostri musei facciano scena per riprese cinematografiche e che i mobili, gli oggetti d'arte e le statue ed i quadri divengano *arredamento* a disposizione dei *trovarobe* dei film. Cosa che, purtroppo, non ha l'aria di un'eccezione ma di un uso che sembra avere le sue giustificazioni teoriche, e, naturalmente, sballatissime. Vale la pena di riferire la cronaca di un altro caso del genere e delle discussioni che ha provocato.

Magre spiegazioni

Il 6 dicembre 1949 la «Voce Repubblicana», altro giornale non sospetto perché organo di un partito che è al governo, annuncia che si trasgredisce una disposizione, impartita fin dal 1910, e si consente che vengano *girate* pellicole nei musei. Qualche settimana dopo il direttore generale delle Belle Arti, risponde al giornale, che egli stesso, nel settembre di quello stesso anno, ha diramato una circolare richiamandosi alla precedente e chiedendone l'applicazione; non solo, ma pur senza darne notizia alla stampa, si affretta a diramare una nuova circolare, rincarando le dosi. Ma l'effetto di quelle circolari sembra essere quello delle *grida* di manzoniana memoria: ed infatti nel gennaio 1950 il «Paese» dà notizia del fatto che si sta girando, a Palazzo Venezia, un film. Nello stesso gennaio, e a proposito di quel film, il deputato repubblicano, on. Belloni, presenta una interpellanza alla Camera chiedendo spiegazioni.

Il ministro Gonella risponde che «esiste solo una circolare del 1910, la quale a distanza di un quarantennio si deve ritenere superata» (che è una risposta inesatta sia perché, proprio lui ministro, sono state fatte altre due circolari, vuoi perché a distanza di un quarantennio la pericolosità dell'illuminazione cinematografica per le opere d'arte si è enormemente accresciuta). Ma il ministro aggiunge: «Dato l'enorme valore propagandistico dei film che contribuisce a diffondere nel mondo, la conoscenza dei tesori d'arte provocano l'intensificarsi del traffico turistico», si e concesso eccezionalmente qualche permesso. (Ed anche questo è un po' strano, che un ministro preposto all'istruzione pubblica metta le opere d'arte a servizio del *turismo!).* II ministro prosegue dichiarando che queste concessioni sono state fatte per l'interessamento della Presidenza del Consiglio dei Ministri alla quale, come è noto, è demandata la propaganda turistica nazionale. (E qui il ministro non sembra essere affatto geloso delle sue prerogative, cioè in definitiva proprio dei fatti della cultura). La risposta così continua: «E ciò senza accennare all'apporto non indifferente che le case produttrici straniere danno all'economia nazionale venendo a girare in Italia i loro film perché attratte appunto dai nostri monumenti». (E purtroppo le case produttrici straniere che vengono a dominare di fatto i nostri complessi cinematografici ci vengono con intenti ben diversi da quelli che il ministro Gonella suppone). Infine, conclude Gonella, «la ripresa di alcune scene del film "Il figlio di D'Artagnan" in alcune sale del Palazzo Venezia... è avvenuta dopo aver adottato le misure precauzionali per la salvaguardia delle opere d'arte esistenti nel Palazzo. Difatti, nei locali in cui le scene sono state girate vennero tolti tutti i quadri e le sculture lignee e ogni altro oggetto in esse esistenti che potesse risentire l'azione diretta della luce».

Il lettore non ha che andare al cinematografo a veder quel medio-carissimo film che è «Il Figlio di D'Artagnan» (e che per il ministro della Pubblica Istruzione sembra destinato a far *réclame* all'arte italiana!) o gettare un occhio sulla fotografia che pubblichiamo per constatare che dalla Sala del Mappamondo non è stata affatto tolta durante le riprese del film, ad esempio, la preziosissima «Pietà» di Tivoli (che anzi appare colpita dal raggio potente di un riflettore).

Cosi ha parlato Gonella. Forse qualche altro chiarimento potrebbe aversi dalla Presidenza del Consiglio, magari dall'on. Andreotti, o anche dal suo segretario Evangelisti. Ma Evangelisti non ha più quella carica, per motivi che il pubblico già conosce attraverso la stampa.

Omnia munda mundis. Ma attenti a non tradurre come quello scolaretto di una scuola *privata*: tutto è mondezza e mondezza.

Umberto Barbaro

Il figlio di d'Artagnan è stato girato a Palazzo Venezia, Gonella sostiene che durante le riprese «vennero tolte le sculture lignee». Questo fotogramma ne è la più efficace smentita. Si noti sullo sfondo la celebre «Pietà» di Tivoli. (Didascalia presente nell'articolo)

Arte al popolo

Adieu (1892) di Alfred Guillou

"Adieu" (1892) di Alfred Guillou . Musée des Beaux-Arts de Quimper (Olio su tela 170,0 x 245,0 cm)
Alfred Guillou nasce in Bretagna ed il padre, marinaio, lo incita ad imbarcarsi fin da bambino. Nonostante la formazione tradizionale, il pittore preferisce dipingere la vita portuale in Bretagna piuttosto che soggetti mitologici o storici.
Guillou riprende un fatto di cronaca; una piccola imbarcazione viene capovolta in mezzo al mare ed un padre lotta disperatamente per salvare il figlio che non riesce però a salvarsi. Il pittore fissa il momento dell'addio; il padre stringe a sé il piccolo e gli rivolge un ultimo intenso sguardo. L'opera, di grande formato, mira ad un coinvolgimento emotivo dello spettatore. L'imbarcazione rovesciata (notiamo anche la scritta "Concarneau" che è il nome del cittadina bretone) è sballottata dalle onde e non ha scampo. Il nostro sguardo non può che fissare il drammatico abbraccio, , difficilmente lascia indifferente lo spettatore, che non può che essere toccato da questa scena drammatica, descritta dettagliatamente nel quotidiano *Le Finistère* nel 1892: "È un dramma del mare, come ne vediamo tanti, ahimè! Una canoa, sorpresa dalla tempesta, si capovolse; Aggrappato al relitto, un marinaio sostiene il suo giovane figlio e combatte contro il mare ruggente che sferza duri assalti ai naufraghi. Quanto è durata questa agonia? Sono trascorse senza dubbio ore e ore, e nessun aiuto arriva: l'oceano ha vinto la sua preda. Viene il momento in cui il padre non tiene più tra le braccia un cadavere; abbraccia febbrilmente il bambino sul petto e, prima di consegnarlo alla grande tomba aperta, gli dà un supremo bacio sulla fronte"

DdC

Avviso ai lettori

Diari di Cineclub nel mese di agosto non esce

... E poi pensare che a settembre sarà sempre meglio
Ad agosto non abbiamo tempo
Ad agosto vogliamo stare spenti...

Diari di Cineclub tornerà il 1° settembre.
Buone visioni, buone letture, buone ferie.

DdC

"Gloucester Beach, Bass Rocks" (1924) di Edward Hopper. (acquarello e matita su carta, 29.9 x 45.7 cm.)

Diari Radio di Cineclub

DdCR | Diari di Cineclub Radio - Podcast dal dal 05 giugno 2024 al 28 giugno 2024

per ascoltare tutti i podcast clicca qui
www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-radio

Dillo con dei versi | Quinta Puntata - Pierfranco Bruni interpreta da "Caligola", di Albert Camus, "La conosci tu la solitudine", Bompiani, 2018. |28.06.2024|02:01

Letture Femministe - Voce alle Donne | Sesta Puntata - Virginia Woolf - Diario di una Scrittrice.ConduceGiorgiaBruni.|27.06.2024|07:46

Corrispondenze Musicali sul Confine | Nona Puntata - Ricordando Giovanna Marini. Un dispaccio sonoro di Giampiero Bigazzi. |26.06.2024|10:04

I Premi Strega | Sessantasettesima Puntata - Edoardo Nesi, vincitore nel 2011 con "Storie della mia gente" (Bompiani, 2010). Conduce Maria Rosaria Perilli. |26.06.2024|07:44

L'autobiografia di Charles Chaplin | Quarta Parte - "La prima visione del mare". Conduce Roberto Chiesi |25.06.2024|07:38

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (XLVI) | Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata al ricordo di Roger Corman e sull'analisi del suo film "La piccola bottega degli orrori". |20.06.2024|08:14

I Premi Strega | Sessantaseiesima Puntata - Antonio Pennacchi, vincitore nel 2010 con "Canale Mussolini" (Mondadori, 2010). Conduce Maria Rosaria Perilli. |19.06.2024|07:29

Dillo con dei versi | Quarta Puntata - Pierfranco Bruni interpreta da "Marcisce anche il pensiero", di Manlio Sgalambro, da Manlio Sgalambro "Marcisce anche il pensiero", Bompiani, |2011.14.06.2024|02:07

I Premi Strega | Sessantacinquesima Puntata - Tiziano Scarpa, vincitore nel 2009 con "Stabat mater" (Einaudi, 2008). Conduce Maria Rosaria Perilli. |12.06.2024|06:23

L'autobiografia di Charles Chaplin | Terza Parte - "Il mio esordio a cinque anni". Conduce Roberto Chiesi. |11.06.2024|09:10

I dimenticati #109 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Centonona puntata: Tito Guízar. Conduce Virgilio Zanolla. |06.06.2024|16:29

Schegge di cinema russo e sovietico | Trentatreesima Puntata - "Tutto il mondo ride" di Grigorij Aleksandrov, e l'Europa ha perso la testa e non lavora per un cessate il fuoco in Ucraina. Conduce Antonio Vladimir Marino. |05.06.2024|17:21

I Premi Strega | Sessantaquattresima Puntata - Paolo Giordano, vincitore nel 2008 con "La solitudine dei numeri primi" (Mondadori, 2008) Conduce Maria Rosaria Perilli. |05.06.2024|08:23

a cura di Nicola De Carlo

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (LXXXIV)

La Rai TV, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della TV commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La TV è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la TV dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..." (Profezia avverata)

Fiorello

Piero Sansonetti

Paolo Del Debbio

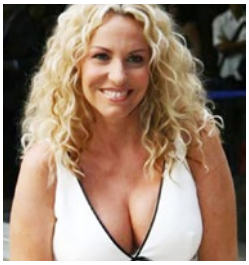
Massimo Cacciari

Mauro Corona

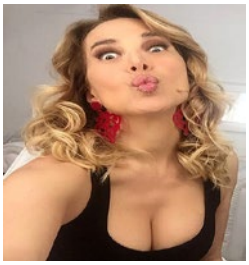
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

Flavio Insinna

Bruno Vespa

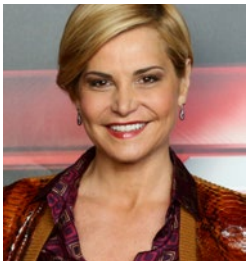
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti

Concita De Gregorio

Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier

Mara Maionchi

Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Pio e Amedeo

Gialappàs Band

Tiziano Crudeli

Nunzia De Girolamo

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santanchè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

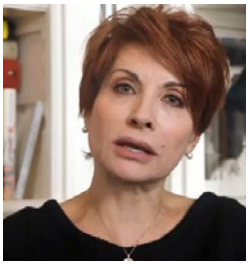
Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo


Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

Federica Panicucci

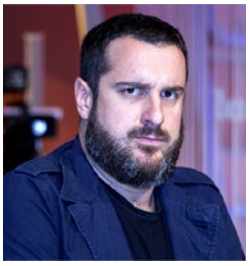
Patrizia De Blank

Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti

Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

La via lattea (1969) di Luis Buñuel

... Questo Dio che ti inventi, è soltanto una chimera la cui stupida esistenza ha luogo soltanto nella mente dei folli. È un fantasma inventato dalla cattiveria degli uomini, col solo scopo di imbrogliarli, o di armarli gli uni contro gli altri. Se questo Essere Supremo esistesse veramente, con tutti i difetti di cui ha riempito le sue opere, non meriterebbe da noi che disprezzo e bestemmie.

Il marchese di Sade (Michel Piccoli) alla ragazza incatenata (Christine Simon)

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinemà'
Magazine on-line di cinema 2015
Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019 – Riconoscimento per la Divulgazione dell'Arte Contemporanea
ISSN 2431 - 6739

Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

È presente sulle principali piattaforme social

Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com *per richiedere l'abbonamento gratuito on line.*

Edicole virtuali
(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF
www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.pane-rose.it
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.aamod.it/link/
www.usnexpo.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.cineforumdonorione.com
www.cineconcordia.it/wordpress
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.cinemanchio.it
www.associazionebandapart.it/
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
https://suonalancorasam.com
www.lombardiaspettacolo.com
www.tottusinpari.it
www.scuoladicinemaindipendente.com
Il marxismo libertario.it
www.armandobandini.it
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
www.artnove.org/wp
www.cinemaeutopia.it
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it
www.sudsigira.it
www.culturalife.it
www.istitutocinematografico.org
www.luxmagic.eu/la-magia-della-luce-2
www.magiadellaluce.com
www.globalproject.info/it/resources
www.rassegnalicodia.it
www.associazionecentrocelle.it/it
www.festivaldelcinemalbanese.it
www.apuliawebfest.it
www.carboniafilmfest.org/it/
Ieri oggi domani | Arte Storia Cultura Società
www.festivalfike.com
www.sentierofilm.com
www.cinemainospedale.it
www.lafestadeifollinola.wordpress.com
www.accordiedisaccordi.it/partner/
www.raccontardicinema.it

Per leggere tutti i numeri di Diari di Cineclub:
https://bit.ly/2JA5tOx

Diari di Cineclub Radio

Per ascoltare tutti i podcast DdCR | Diari di Cineclub Radio:
https://bit.ly/2YEmrjr

Diari di Cineclub YouTube

(ex | www.youtube.com/diaridicineclub)
Informiamo che il nostro canale YouTube è stato manomesso da ignoti e bloccato.
Espletati senza successo tutti i tentativi di ripristino, siamo costretti nostro malgrado alla creazione di un nuovo canale con tempi tecnici lunghi per le rilevanti difficoltà a recuperare il considerevole archivio creato in questi anni di gestione.
Old - Canale YouTube dismesso